

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

UNIVERSITÉ D'ANGERS

L'AMÉRINDIENNE DANS LA FICTION HOLLYWOODIENNE :  
ENTRE VÉRITÉ HISTORIQUE ET PRISME CINÉMATOGRAPHIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN HISTOIRE (UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)  
ET DU DOCTORAT EN CIVILISATION AMÉRICAINE (UNIVERSITÉ D'ANGERS)

---

PAR

VIRGINIE DUREY

17 JUIN 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



**L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne :  
Entre vérité historique et prisme  
cinématographique**

**Thèse de doctorat**  
spécialité : Civilisation américaine, Histoire

**Ecole doctorale : ED SCE**  
**Présentée et soutenue publiquement**  
**le 17 juin 2011**  
**à l'Université d'Angers**

**par Virginie Durey**

**Devant le jury ci-dessous :**

**Membres du jury**

**Didier ARNAUD, professeur, Université d'Angers, codirecteur**  
**Alain BEAULIEU, professeur, UQAM, Montréal, codirecteur**  
**Greg ROBINSON, professeur, UQAM, Montréal**  
**Denys DELAGE, professeur, Université Laval, Québec, rapporteur**  
**Gilles MENEGALDO, professeur, Université de Poitiers, rapporteur**  
**Françoise LEJEUNE, professeur, Université de Nantes**  
**Elyette BENJAMIN-LABARTHE, professeur, Université de Bordeaux**

**Arnaud, Didier, Professeur**

CRILA, Maison des Sciences Humaines, 5 bis, boulevard Lavoisier, 49045 Angers  
Cedex 01

**Beaulieu, Alain, Professeur**

Chaire de Recherche du Canada sur la Question Territoriale Autochtone  
Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, Case postale 8888,  
succursale Centre-Ville, Montréal (Qc) H3C 3P8

## Remerciements

Je souhaite exprimer toute ma gratitude et ma reconnaissance à Didier Arnaud et Alain Beaulieu pour leur aide, leurs recommandations et leur soutien tout au long de mes recherches.

Je remercie vivement Laurent Lepaludier et Jacques-Guy Petit pour leur appui et leurs encouragements.

Je tiens également à remercier Jacques Audous, John Cassini, Michel Darmon, Benjamin Forkner et Gelareh Yvard-Djahansouz.

Merci à M. Elise Marubbio, James Barnes, Barbara Zaitzow, Michael G. Wade, Stéphanie Béreau, Jean-Marie Fecteau, Sylvianne Labourdette, Bernard Bondue et Joëlle Vinciguerra.

Un grand merci à ma famille, Marion Brasseur, Pierre Leconte, Julie Fort, Sophie Lester, Séverine Godard, Anne-Laure Blanchard, Sophie Essayan, Claudie Sevellec, Alban Cottray, Emilie Rivière, Françoise Maulion, Damien Robineau, Angeline Jacob, Valère Brunet et ses parents, Laure Rivory, Candice Briand, Bérangère Roucaute, Dorothée Serges, Haley Houghton, Yareli Morales, Luis Euan, Isabelle St-Amand, Julie Piétracoup, Caroline Lambert, Maxime Gohier, Sigfrid Tremblay, Veronika Maish, Jean-Pierre Marcotte, Sophie Lacasia.

## Dédicace

A mes grands-parents et mes deux directeurs de thèse.

## Introduction

« *He is like a tree. He shelters me. I lie in his shade.* » Ces mots de Pocahontas au sujet de John Rolfe dans la version la plus récente de l'histoire de la jeune héroïne (*The New World*, Terence Malick, 2005) résument le rôle et la place de nombre de princesses amérindiennes par rapport aux Blancs. Le cinéma hollywoodien véhicule des clichés et des stéréotypes qui perdurent dans la mémoire collective, notamment grâce à l'impact considérable des images sur un vaste public venu se divertir : « *Movies are powerful. Good or bad, they tinker around inside your brain. They steal up on you in the darkness of the cinema to inform or confirm social attitudes.* »<sup>1</sup> Les films imposent une vision dichotomique des Amérindiens, tantôt Bons Sauvages, tantôt guerriers sanguinaires. L'Amérindienne connaît un sort quasi-identique, en étant soit une princesse innocente, soit une dangereuse femme fatale. Discrètes et dévouées, les Amérindiennes princesses disparaissent dans l'ombre du héros au point de mourir pour lui ou pour rétablir la paix. Même les portraits les plus négatifs des Amérindiennes sont définis par rapport au héros blanc.

S'il est déjà établi dans les études que ces deux portraits sont récurrents au cinéma, quand et comment apparaissent-ils ? Jusqu'à quel point les réalisateurs vont-ils puiser, consciemment ou inconsciemment, dans le contexte contemporain aux tournages de leur films pour en imprégner leurs personnages d'Amérindiennes ? Qu'elles soient princesses ou femmes fatales, leur représentation varie selon le contexte de production des films. Les différents visages des Amérindiennes semblent parfois servir de « baromètre » dans l'évolution de l'idéologie nord-américaine. Il va s'agir ici de mieux comprendre ce qui ressort du choix des représentations cinématographiques et de la perception des Amérindiennes. Ces représentations des femmes amérindiennes apparaissent ainsi souvent en corrélation avec les politiques intérieure et étrangère nord-américaines, ainsi qu'avec les évolutions socioculturelles, déterminantes dans le message délivré au travers des films choisis pour notre thèse.

Cependant, le contexte est-il suffisant pour expliquer l'évolution de la représentation des femmes amérindiennes ? La société américaine, avec ses normes et

valeurs, sans oublier ses codes (présents dans les westerns) dicte des conventions et des idéaux qui figent l'Amérindienne dans le temps. En effet, les parcours cinématographiques des femmes amérindiennes s'avèrent souvent similaires. Les thèmes du métissage et de l'universalisation de l'exotisme mettront en valeur une forme d'immuabilité et d'imperméabilité des représentations cinématographiques des Amérindiennes en regard de la vie sociopolitique américaine.

Notre filmographie comporte une grande majorité de westerns. Concernant les films muets, ce sont plutôt ce que l'on appelle les « Indian Films », qui sont des œuvres mettant en scène uniquement des Amérindiens. Méthodologiquement, une incertitude concernant ces films muets est celle de leur représentativité en lien avec leur sauvegarde : on se demande souvent quelle a été la part de perte, sachant que les pellicules étaient constituées de nitrate, substance fragile et inflammable. Il a été écrit dans plusieurs ouvrages que soixante-quinze pour cent des films muets sont perdus et que la moitié des films d'avant 1950 a disparu. Cependant, ces résultats sont à relativiser car déclarés spontanément et sans recherche à l'appui. Il reste également 30500 kilomètres (100 millions de pieds) de pellicule de films qui n'ont pas encore été traités. Sans oublier, que l'on peut supposer que des particuliers-collectionneurs sont peut-être en possession de quelques films.<sup>2</sup> Il paraît donc a priori difficile d'évaluer les films muets mettant en scène des Amérindiennes : sont-ils représentatifs de la production massive issue de cette nouvelle technologie que tous les pionniers inventifs de l'époque explorent à l'infini ?

Si beaucoup d'œuvres manquent, l'échantillonnage semble malgré tout assez diversifié : on trouve des films muets ayant une perspective américaine ou amérindienne, romantique ou réaliste. Si certains films manquent, d'autres sont incomplets. Les moments où la/les femme(s) amérindienne(s) apparaissent à l'écran seront néanmoins analysés, malgré l'incohérence de l'histoire. Les films perdus ou détruits ont été répertoriés. Seul le titre subsiste, avec parfois le nom du réalisateur, la date ou le nom d'un acteur. Par exemple, *Pocahontas* (avec Anna Rosemond, 1910), dont le lieu éventuel de sauvegarde est inconnu, est basé sur le poème de Lydia Howard Huntley Sigourney et démontre, malgré l'absence totale de film ou de photos, que la légende de Pocahontas n'est pas apparue dans les années 1990, mais était déjà exploitée avant la Première Guerre Mondiale. Il s'avère

---

<sup>1</sup> David Putnam au dirigeant de Coca-Cola, alors détenteur de Columbia Studio (1986). Epstein, Edward Jay. *The Big Picture: Money and Power in Hollywood*, New York, Random House Trade Paperbacks, 2006, p. 327.

<sup>2</sup> Pour davantage d'informations, consulter : Slide, Anthony. *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, McFarland & Company, 2000.



que de plus en plus de chercheurs pensent que la perte est moins importante qu'annoncée, mais là encore, aucun chiffre n'est avancé. Nous pouvons considérer que tous les films muets étudiés (tous répertoriés à la Bibliothèque du Congrès à Washington, et certains d'entre eux au Museum of Modern Art à New York) représentent un échantillonnage varié des productions de l'époque, même si certaines conclusions seront à relativiser par manque de certitudes.

En raison de la fragilité et de l'inflammabilité des films, la consultation des films s'est nécessairement faite sur place. Quarante-quatre films ont été visionnés à la Bibliothèque du Congrès pour les besoins de notre recherche. Ces films s'échelonnent de 1895 à 1929 sur des pellicules de 16 et 35 millimètres.<sup>3</sup> En plus de la *fragilité* du support, Marcel Martin, dans *Le Langage Cinématographique*, parle de *futilité*, notamment due aux qualités de divertissement d'un si jeune art, mais aussi de *facilité*, car il est un « *fleuve fugace débobinant à foison des kilomètres d'opium optique* ». <sup>4</sup> Cependant, ces deux derniers inconvénients sont, pour notre thèse, transformés en atouts. La futilité et la facilité vont permettre d'éclairer la façon dont une distraction comme le cinéma impose massivement l'image de l'Amérindienne. Bien que la littérature ait apporté une vision romanesque de ce personnage, c'est le cinéma, de par sa capacité à toucher un public très vaste, qui va immortaliser l'Amérindienne.

L'ère du muet touche à sa fin en 1929. La production de films va dès lors se transformer : après avoir été un medium populaire produisant des courts-métrages en très grand nombre, le cinéma offre désormais des moyens et longs-métrages parlants. Chaque film est sujet à publicité et doit connaître un certain succès, car il représente de plus en plus un investissement. Les ouvriers et les immigrants ne sont plus le seul public, le cinéma s'étend aux classes moyennes. L'uniformisation culturelle se fait de plus en plus ressentir, et chaque période étudiée deviendra synonyme d'une idéologie véhiculée par le cinéma. Chacune sera analysée, certaines représentant la base même de la culture américaine, d'autres étant plutôt des actions de « résistance » hollywoodienne face à un gouvernement

---

<sup>3</sup> Les conditions de leur archivage sont ainsi explicitées : "The decision about which films to include on this list was not based on the positive or negative aspects of an Indian's depiction or on the veracity of the portrayal. To be included on the fiction list, a film must have American Indian characters who play a significant part in the story or in forwarding the action of a story. For the documentary list, the criteria were similar in that some segment of the film must focus on Native Americans. The terms "Indian," "Eskimo," and "Esquimaux" are used in this list to refer to the native peoples of the continental United States and Alaska. Because of the similarity in portrayal to American Indians, several films featuring Canadian Indians have also been included."

<http://www.loc.gov/rr/mopoc/findaid/indian1.html>, site consulté le 15 juillet 2008.

<sup>4</sup> Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*, nouvelle édition, Paris, Les Editions du Cerf, 2001, p. 12.



ou à une idéologie dominante. La plupart de ces films sont accessibles, la majorité étant en DVD ou ayant bénéficiée d'une diffusion télévisée.

En complément de notre corpus filmique, des écrits plus « traditionnels » seront pris en compte, tels que la correspondance entre les studios et les réalisateurs, ainsi que les mémos, négligemment écrits par les producteurs et pourtant révélateurs car spontanés ; sans oublier les écrits du Code Hays. La plupart des sources primaires utilisées – hors films – dépend de l' « Academy of Motion Picture Arts and Sciences »<sup>5</sup> (basée à Los Angeles), et plus particulièrement de la bibliothèque Margaret Herrick où est préservée la majeure partie du patrimoine cinématographique américain. Cette bibliothèque conserve également les notes, les budgets, les scrapbooks, les documents légaux, les contrats, les archives photographiques et tous les scripts. En outre, les articles de presse concernant les films sont archivés par film.

En plus des sources préalablement citées, s'ajoutent quelques autres moyens d'information sur l'évolution des mentalités envers les femmes amérindiennes au travers du divertissement culturel, notamment la littérature, mais aussi le théâtre ou la musique. Bien avant les Américains, les Anglais se passionnent pour la romance entre Pocahontas et John Smith au théâtre (Shakespeare en fera sa version, *The Tempest*) : “*Toward the end of the 18<sup>th</sup> century the figure of the chief's daughter began to appear in dramas, and during the early part of the following century she became the center of a large number of plays with the rescue of the captain generally forming the climax.*”<sup>6</sup> La littérature, à l'aide de l'ouvrage élaboré par Asebrit Sundquist, *Pocahontas & Co. The Fictional American Indian Woman in Nineteenth Century Literature : A Study of Method* (New Jersey, Humanities Press International, Inc., Oslo, Solum Forlag A/S, 1987), sera étudiée en fin de troisième partie de notre thèse dans le but de mieux analyser le parcours de l'Amérindienne dans la fiction populaire.

La méthodologie envisagée pour notre thèse reprend les trois niveaux différents élaborés par Robert Brent Toplin dans son article « Cinematic History : Where do we go from here ? » (*The Public Historian*, vol. 25, No3, pp. 79-91, Été 2003). Le premier niveau d'analyse se situe dans le contenu de la source primaire et son ancrage contextuel, c'est-à-dire le film même au moment de son tournage et de sa sortie. Pour ce faire, la filmographie

---

<sup>5</sup> « Academy of Motion Picture Arts and Sciences » sera désormais mentionné sous l'abréviation : AMPAS.

<sup>6</sup> Keiser, Albert. *The Indian in American Literature*, reprint 1975, New York, Octagon Books, 1933, p. 8.

que nous avons établie est composée de fictions de 1895 à 2010 retraçant les rôles déterminants des femmes amérindiennes. Le deuxième niveau consiste en une analyse contextuelle à l'aide d'une étude de la réception, c'est-à-dire la presse à différentes époques. A l'apparition du cinéma, la presse se révèle d'une moins grande transparence pour notre étude que par la suite : les journalistes rédigent des publicités de films sans pour autant fournir des critiques. Seuls les organes de presse religieux écrivent massivement contre le cinéma, mais la plupart ne visent pas les conflits « raciaux » et ethniques ou encore le métissage, mais le caractère blasphématoire du nouveau medium. La presse américaine concernant les films mentionnés dans notre filmographie a été dépouillée pour les besoins de notre recherche. Le troisième niveau d'analyse concerne toutes les autres sources primaires entrant en jeu dans la production du film : la correspondance des réalisateurs et des producteurs, les écrits du Production Code (la censure), le script et ses divers remaniements, la publicité donnée au film. C'est ensuite qu'il est possible d'établir des relations de corrélation entre la représentation de la femme amérindienne et la politique intérieure et étrangère, ainsi que les normes et valeurs culturelles américaines.

Dans notre thèse, la première partie, sans être seulement descriptive, consiste notamment en l'élaboration d'un répertoire des apparitions de la femme amérindienne à l'écran. Elle introduit ses divers visages au fil du temps en présentant une analyse de sa place, de son rôle et de son statut dans les films, mais le contexte menant à ces représentations permet, quant à lui, de mieux situer chacun de ces visages. Ainsi, la problématisation de notre première partie fonctionne sur un mode « *constat / explication* » : en premier lieu, le « *constat* » repose sur l'observation des transpositions à l'écran des tribus du Nord et de la Cote Est, puis des tribus des Plaines, et enfin des tribus du Sud et de l'Ouest. Si nous avons choisi de décrire dans un premier temps les tribus d'Est en Ouest, c'est en raison de l'évolution du cinéma. En effet, ce qu'on peut appeler, le « cinéma populaire », ancêtre du cinéma hollywoodien, a son siège à New York et ses décors de prédilection dans les alentours de cette ville jusqu'en 1910, lorsque Griffith, choisit les grands espaces d'Hollywood pour tourner *In Old California*. Cette date marque également le revirement de situation dans le traitement de l'image des Amérindiens : du mythe du « Bon Sauvage » évoluant dans un cadre pastoral, on passe dans les années 1910 des Amérindiens « individualisés », à des hordes de guerriers attaquant sauvagement des trains ou scalpant des Blancs. Ainsi, notre choix de présentation des tribus se déplace en même

temps que les caméras.<sup>7</sup> Il en ressort une représentation excessive des Indiens des Plaines. C'est leur image qui aboutit à la formation de cette « nouvelle tribu », l'Indien d'Hollywood. Ceci étant, l'émergence de la légende, au détriment du réalisme, est particulièrement présente avec l'histoire de Pocahontas, maintes fois imaginée et réécrite, et les films de Griffith.

Suite à ce « constat », nécessaire pour poursuivre notre étude, nous pourrions alors aborder la partie explicative qui apporte des éléments nouveaux, l'histoire américaine de 1895 à nos jours transparaissant dans ce médium qu'est le cinéma. Cette partie, « explications », se divise en quatre sous-parties. Premièrement, la période de 1895 à la Première Guerre Mondiale représente la première vague, celle des « Indian Films ». Extrêmement populaires, ces films sont le divertissement idéal pour les ouvriers et les immigrants. Les réalisateurs d'alors sont Américains (Thomas H. Ince) ou Amérindiens (James Young Deer) ; leur perception est romantique (David Wark Griffith) ou réaliste (William Selig). Une certaine liberté est prise (Deer présente des mariages interethniques avec une fin heureuse), mais déjà les idéologies fondamentales américaines se manifestent dans ces réalisations. De plus, le Féminisme et le Darwinisme sont autant d'éléments à prendre en compte pour analyser cette période. Suite à la Grande Guerre, l'Amérindienne se retrouve exclue des films guerriers de l'époque, et ce sont des films relativement atypiques qui apparaissent au premier plan de notre étude : *Red Love* (Edgar Lewis, 1925), *Redskin* (Victor Schertzinger, 1929) et *Laughing Boy* (W.S. Van Dyke, 1934). Ce genre de représentations de femmes amérindiennes, modernes, actives, avec leurs qualités et leur défauts, et surtout débarrassées de l'héritage de la princesse Pocahontas, sont de plus en plus absentes par la suite. Cependant, nous observerons les portraits particulièrement négatifs des Amérindiennes dans les années 1940 et nous en rechercherons les causes. Entre autres, l'émergence du Freudisme ou la volonté de la part des hommes à imposer un retour des femmes au foyer sont exprimées au travers des personnages de certaines métisses. Puis, les années 1950 annoncent quelques westerns présentant une vision positive de l'Indien, où l'Amérindienne favorise la paix entre son peuple et les Blancs.

L'Âge d'Or du cinéma hollywoodien se conclut, laissant derrière lui les clichés les plus hermétiques à toute nouvelle représentation, et le phénomène « Going Native » amène dans les années 1960, une nouvelle - seulement en apparence - représentation de

---

<sup>7</sup> Les Indiens de la côte Est deviennent par la suite des personnages des Plaines, le Sud-Ouest étant souvent oublié. Nous verrons diverses raisons expliquant cette cassure, la seule depuis la création du cinéma, car nous pouvons

l'Amérindienne. Celle-ci s'inscrit dans un contexte de mutation de la censure cinématographique (disparition du Code Hays), d'évolution sociale intérieure (les Civil Rights, le Red Power et le mouvement Hippie) et de politique étrangère (la Guerre du Vietnam) qui parent le cinéma de noirceur néo-réaliste et naturaliste. Les Amérindiennes dangereuses et agressives se font de plus en plus rares (*Mackenna's Gold*, J. Lee Thompson, 1969) et laissent peu à peu place à la néo-princesse (*Jeremiah Johnson*, Pollack, 1972). Par la suite, les années 1980 représentent un vide hollywoodien en représentations amérindiennes, vide que nous tenterons d'analyser. La quatrième et dernière vague de films débute dans les années 1990. Le renouveau apparent de ces vingt dernières années se décrit en deux termes : écologie et rédemption. Puis, la rage, la violence et l'utopie grandiose – surtout après septembre 2001 – ne sont plus dans la Conquête de l'Ouest ou de l'Espace (années 1970). La frontière est repoussée encore plus loin : les films de super héros font oublier le temps de la Conquête, qui n'intéresse plus le public (cf *The New World*, 2005). Nous verrons les raisons de ce désintérêt. Cette vague laisse entrevoir la même dichotomie qu'au début du siècle, avec d'un côté des œuvres au contenu contemporain où l'on retrouve le thème des réserves et de l'intégration sociale (*Smoke Signal*, Eyre, 1998)) et d'un autre côté des visions très romantiques et idéalisées (*Dance with Wolves*, Costner, 1990) au triomphe mondial.

Pour terminer notre première partie, nous aborderons non plus l'ancrage contextuel contemporain aux tournages de films, mais plutôt les valeurs et les idéologies typiquement américaines qui façonnent l'Amérindienne autant que le font les grands événements de l'histoire américaine, tels que la Grande Dépression, la Guerre du Vietnam ou encore l'émergence de l'écologie. Le personnage de l'Amérindienne se définit par rapport à l'homme blanc, ce qui implique que son image n'est pas seulement tributaire du contexte sociopolitique. Elle est également porteuse de toute une idéologie américaine, une culture américaine qui ne s'exprime pas aussi explicitement avec les hommes amérindiens ou les autres minorités. Son apparition dans les films lui donne le pouvoir de révéler une part de l'identité américaine peu observée dans d'autres circonstances. Les Américains inscrivent le personnage de l'Amérindienne dans leur système de normes et valeurs, qui comporte des notions propres à la construction de l'identité américaine : le Mythe de la Frontière, la nostalgie, l'individualisme, le self-made-man, la méritocratie, le melting pot... Ces éléments permettent d'observer que des valeurs profondément ancrées dans la culture américaine suffisent à brider le personnage de l'Amérindienne, même si le contexte



influence l'image de cette dernière.

Cette première étude nous permet de faire ressortir nettement des continuités, des mouvances et des cassures grâce l'évocation de chaque film dans son contexte. Cependant, ce schéma *constat / explication* trouve ses limites dans le fait que le parcours de l'Amérindienne s'avère sur certains points relativement indépendant. Afin de découvrir son réel statut, il faut envisager un thème qui n'appartient qu'à elle : sa relation et/ou son union avec le héros blanc. Notre deuxième partie consiste donc à examiner les jeux et enjeux d'un processus ambigu : le métissage. Dans la majorité des films, la femme amérindienne n'existe que par son lien (même si elle est rejetée, comme Nita par Bannon dans *Arrowhead*, Warren, 1953) avec les blancs : le héros (*Broken Arrow*, Daves, 1950 par exemple) ou le personnage secondaire (*The Big Sky*, Hawks, 1952 entre autres). La plupart des unions échouent, et la mort de l'Amérindienne « facilite » les choses, et « libère » le héros qui peut s'en retourner vers la civilisation, vers une femme anglo-américaine. Quel est alors l'impact de la censure, plus précisément du Code Hays (« Miscegenation is forbidden »), sur les unions entre les Blancs et les Amérindiennes ? Il s'avère davantage moral que racial. Nous étudierons également les rôles de métisses, particulièrement révélateurs des affres de la société américaine concernant le métissage. Cependant, la seule question raciale n'est pas omniprésente au point de légitimer au cinéma la mort systématique de la femme amérindienne. En effet, ce n'est pas que le thème du « Vanishing Indian » qui vient à l'esprit des Américains en pensant à l'Amérindienne. Lyrisme et dramaturgie viennent s'ajouter, et le sacrifice s'inscrit dans un processus théâtral classique. L'histoire d'amour impossible entre les Amérindiennes et les Blancs relève aussi de l'éternelle fatalité de *Roméo et Juliette*. C'est un thème à la fois universel et intemporel qu'exploitent inlassablement les Américains. En réalité, l'Amérindienne est davantage que stigmatisée, elle est idéalisée.

L'étude du choix des prénoms permet autant d'appréhender le processus par lequel les Américains renforcent leur politique de séparation des races, que d'aborder le lien qu'octroient les réalisateurs aux Amérindiennes avec la nature (Dove, Fawn, Sunshine, etc.) ; ce qui permet d'établir un parallèle entre l'Amérindienne et les éléments naturels, tantôt dociles, tantôt obstacles. Tandis que la nudité, entre érotisme et signe de sauvagerie, sera étudiée, le thème des trappeurs mettra en lumière une comparaison entre les visions anglo-saxonne et française, qui soulignera d'autant plus les particularités américaines, dont certaines s'expriment par le biais de la religion. Nous observerons également les

interactions entre les femmes : si nous insisterons longuement sur le paternalisme des héros – et donc aussi des réalisateurs, et par extension du public – on peut parler de « maternalisme » dans certains cas. Quant au viol de l'Amérindienne, il est souvent comparé dans la littérature à la légitime prise de possession des terres vierges de l'Amérique nouvellement découvertes. Aujourd'hui, le nombre des viols sur les femmes amérindiennes est trois fois et demie plus élevé que dans les autres ethnies. Nous verrons ainsi comment le cinéma s'inscrit dans ce processus : il s'agit ici d'un cercle vicieux où les créateurs de films sont influencés par les représentations qu'ils ont « absorbées » étant enfant (d'où l'intérêt d'étudier des films d'animation par exemple) et qui s'imposent dans la culture populaire comme des références. Enfin, les thèmes de l'enlèvement, de la captivité et de l'échange permettent d'appuyer les arguments préalablement énoncés concernant le melting pot impossible. Les captives blanches deviennent Indiennes (*The Searchers*, John Ford, 1956 ; *Dances with Wolves*, Costner, 1990), mais retournent – non sans difficultés – dans la communauté blanche. On ne peut alors pas parler de mariage interracial réussi : les jeunes femmes subissent une réinitiation pour ensuite côtoyer les Américains. Certaines font le choix de rester avec la tribu, et celles-ci meurent, souvent atrocement assassinées. Inversement, des Amérindiennes enlevées jeunes à leur tribu et élevées dans la culture américaine rencontrent de vives difficultés d'intégration (*The Unforgiven*, 1960).

Il sera donc question dans notre troisième partie d'établir que certes, les Amérindiennes sont représentatives d'une époque de tournage, mais que leur représentation est aussi à la fois l'une des plus complexes et des plus répétitives de l'histoire des représentations des minorités. Outre le thème du métissage, ceux de l'exotisme ou du divertissement sont autant d'éléments qui vérifient l'immuabilité du personnage de la femme amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Nous établirons dans un premier temps quelques parallèles entre la vision masculine des Amérindiennes et celle de femmes issues d'autres minorités : Asiatiques, Afro-américaines, Arabes, Latines et Indiennes. Les représentations des Amérindiennes et des Mexicaines sont mises en avant dans les études sur le western, principalement car ce sont deux personnages clés qui alternent deux facettes, positives et négatives. Les femmes asiatiques, quant à elles, souffrent de stéréotypes qui rendent leurs portraits et leurs histoires parfois quasiment identiques à celles mettant en scène des Amérindiennes. À l'issue de ces comparaisons, nous pourrions en déduire l'existence d'un universalisme de l'exotisme. Cette étude de l'exotisme débouche sur une « échelle de caricatures », de la femme fatale à l'Amérindienne poupée,



en passant par la femme déchue. L'Amérindienne est même parfois, notamment dans les années 1940, fétichisée.

Depuis une dizaine d'années, les Amérindiennes disparaissent des écrans. Si des facteurs extérieurs en sont la cause (l'administration américaine ayant déplacé sa politique intérieure et étrangère vers d'autres objectifs), l'absence de la femme amérindienne indique que les stéréotypes, aussi exotiques qu'ils soient, ne suffisent plus à alimenter des scénarios de films, d'autant que la presse n'est plus systématiquement supportrice des idéaux véhiculés à l'écran, comme elle a pu l'être pendant l'Age d'Or. L'étude de la presse permettra une compréhension plus approfondie des représentations des Amérindiennes. Les journaux offrent un point de vue intermédiaire : parfois élitistes, parfois populaires, ils représentent une trace écrite de l'opinion publique contemporaine à chaque film. Ainsi, un large panel de la presse est un rare et précieux témoignage, car la presse est la voix principale du contexte de réalisation des films. Face à une presse de plus en plus critique (*Pocahontas*, Gabriel & Goldberg, 1995) et un public de plus en plus boudeur (*The New World*, Malick, 2005), les scénaristes ne contrecarrent pas cette évolution en amenant de nouveaux rôles de femmes amérindiennes, mais se contentent de les écarter. Nous étudierons donc les films écrits et réalisés par des Amérindiens récemment. Réalisés pour la plupart dans les années 1990, ils apportent des idées novatrices, mais sont-elles réellement radicalement différentes des films précédents concernant la représentation des femmes amérindiennes ? La tentative de réalisme est flagrante, comme en témoigne les documents annexes à la préparation de certains films, dont *Across the Wide Missouri* (1951), *A Man Called Horse* (1970) ou encore *Pocahontas* (1995). Un réel travail de recherche est mis en place. Il ne sera jamais suffisant, car ces films seront décriés pour leur manque de divertissement. En effet, le divertissement est le maître mot à Hollywood. Ainsi, peu importe que les actrices ne soient pas Amérindiennes, c'est avant tout leur prestation en tant qu'actrice qui sera jugée. Le point de vue et la focalisation narrative seront abordés dans le but de montrer à quel point l'omniprésence d'auteurs blancs inflige à l'Amérindienne un rôle caricatural. Outre la presse, publicitaire ou non, le public est également un agent important dans le processus d'élaboration des films. Agent actif ou passif ? Bien qu'elle paraisse soumise aux pressions du public, l'image de l'Amérindienne s'avère pourtant davantage imposée en amont qu'en aval. La question de l'offre et de la demande dans l'enjeu de la représentation de l'Amérindienne sera donc débattue.

De l'Amérindienne littéraire à l'Amérindienne hollywoodienne, nous assistons à

toujours davantage de simplification et d'universalisation. Un aperçu de l'interprétation littéraire de l'Amérindienne permettra de mettre en relief l'absence d'évolution de la représentation de la femme amérindienne dans les films hollywoodiens. Cette stabilité dans la représentation de l'Amérindienne, symbole de la terre fertile, noble ou dangereuse, est rassurante pour les Américains, qui voient leur politique intérieure et étrangère influencer la représentation de diverses minorités, dont les Afro-américains et les femmes. Mais malgré des influences contextuelles notoires, l'Amérindienne reste un personnage à part que le cinéma de masse tend injustement à uniformiser.

## Historiographie et approche méthodologique

Dans le cadre de notre thèse, pour une meilleure appropriation de la source visuelle, nous tenterons de ne pas enfermer la recherche dans un carcan sémiotique et filmique hors contexte, mais de « *l'animer d'une problématique et de convenir plus fermement de l'inscription du cinéma dans une histoire de la production culturelle.* »<sup>8</sup> Une filmographie représente plus qu'un outil ou un support ; elle devient *objet*, tel que le conçoit Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*.<sup>9</sup> Il paraît presque surprenant que la recherche cinématographique se soit arrêtée à la littérature et à l'image : « *Filmer, c'est faire de la mémoire.* »<sup>10</sup> « *N'est-ce pas l'ambition de tout historien d'atteindre, derrière le masque de la mort, le visage de ceux qui jadis ont existé, ont agi et souffert, et tenu des promesses qu'ils ont laissées inaccomplies ?* »<sup>11</sup> La reconstruction du passé, et en quelque sorte sa résurrection, est également ce à quoi les cinéastes et les historiens du cinéma aspirent. Si Michelet voit en l'histoire une discipline ressuscitant les morts, le journal *La Poste* titre en 1895 « *La mort cessera d'être absolue* » en référence aux images vivantes des premiers films des frères Lumière.

Les historiens culturalistes se penchent préférentiellement sur des media et des arts à large diffusion. Ceci permet d'observer des phénomènes généraux dans une société et dans son évolution – ici les Etats-Unis – et de tirer des conclusions fiables dans le sens où les médias populaires dits « de masse » sont à la fois miroir et éponge de la société dans son ensemble relatif. C'est pourquoi notre filmographie sélective repose sur des œuvres ayant connu un certain succès auprès du public. Elles ont été diffusées dans tout le pays, et le plus souvent exportées à l'étranger. Si la représentation-reflet est essentielle pour une étude optimale, la représentation-rupture, synonyme d'irréductibilité, d'exceptionnel, sera également prise en compte. Par exemple, il existe certains films hollywoodiens réalisés et produits par des studios réputés qui sont pourtant « à contre-courant » de ce qui est à leur époque sur le marché.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Arnoldy, Edouard. « De la rumeur infinie des archives. Questions posées aux fins d'une histoire de la production culturelle ». In *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Journée d'études du groupe de recherche de l'INHA « Histoire du cinéma et histoire de l'art », novembre 2002, sous la direction d'Irène Bessièrre et Jean A. Gili, Institut National d'Histoire de l'Art, Maison des Sciences de l'Homme, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2002, p. 36.

<sup>9</sup> Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 56-57.

<sup>10</sup> Lagny, Michèle. « L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire », in *Film/ Mémoire*, Presses Universitaires de Vincennes, Hors cadre, 1991, in « Lieu de mémoire, mémoire des lieux » Aurélien Portelli, (résumé du séminaire, CMMC), 16 janvier 2004.

<sup>11</sup> Ricœur, Paul. « Retour sur un itinéraire : récapitulation » in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 649.

Le cinéma hollywoodien apparaît comme un choix correspondant aux intérêts de l'histoire culturelle, définie par Pascal Ory comme « *l'histoire sociale des représentations* ». <sup>13</sup> Il en appelle directement à la notion de collectivité car la consommation cinématographique est massive (confer l'ouvrage de Walter Benjamin : « *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité mécanique* » <sup>14</sup>) et sa diffusion mondiale. Ainsi, le cinéma trouve-t-il désormais sa place dans les recherches historiques, notamment parce que son rapport avec la télévision est moins confus. Le temps du cinéma, au sens « classique » du terme, c'est-à-dire le cinéma des studios, est révolu. Il appartient au passé. La télévision, quant à elle, évolue depuis son apparition. Sa présence est de plus en plus questionnée et devient une source d'intérêt grandissante chez les sociologues – beaucoup moins chez les historiens. La continuité sérielle n'en est pas pour autant délaissée dans l'univers cinématographique puisque l'évolution de 1895 à nos jours, à travers un seul personnage – l'Amérindienne – permet d'observer les facteurs économiques (les crises, les commanditaires...), sociaux et politiques (censure, propagande...), et de mieux saisir l'imaginaire social américain. Contrairement à certains postulats qui viseraient à séparer l'histoire culturelle de l'histoire politique ou économique, l'histoire culturelle, et tout particulièrement la civilisation américaine, souvent devancière dans le processus de culturalisation des sociétés occidentales, ne viennent pas à l'encontre des deux autres branches de la discipline, mais au contraire elles corroborent et illustrent les précédentes théories et apportent de nouvelles hypothèses, de nouveaux constats et explications.

C'est dans les années 1970 qu'apparaît l'histoire culturelle, sans cesse croissante. Empruntant les méthodologies propres aux Cultural Studies, aux American Studies (appelées Civilisation Américaine), notre regard conceptuel sera avant tout historique : la lecture est pluraliste (il s'agit de quantitatif, d'où le choix d'un art populaire, de « masse », et non de qualitatif, comme le ferait un historien de l'art) et diachronique (l'évolution contextuelle, et plus particulièrement la conjoncture socio-économique et politique de 1895 à nos jours, est à considérer). Dérivée de l'histoire sociale, l'histoire culturelle aborde des thèmes récurrents aux sciences interdisciplinaires citées précédemment : le domaine public (les rites, les arts, les activités ludiques...), les gender

<sup>12</sup> *Broken Arrow* (1950) pourrait être considéré comme un succès surprise à une époque où sévit l'anti-communisme.

<sup>13</sup> Ory, Pascal. Conférence de l'APHG Centre, Chartres, 20 mars 1999 « L'histoire culturelle des sociétés contemporaines. principes, méthodes, recherches : l'exemple de la France ». Compte-rendu réalisé par F.Normand, à l'aide d'un synopsis fourni par Pascal Ory. <http://erra.club.fr/APHG-Centre/conference-Pascal-Ory.htm> (consulté le 12 juillet 2008).

<sup>14</sup> Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité mécanique », in *L'homme, le langage et la culture : essais*, Denoël/Gonthier, Paris, 1974, chapitre VI, pp. 137-181.



studies, l'identité ethnique, raciale ou nationale, les représentations, les media – y compris le film – et la littérature, entre autres. L'intérêt de traiter le sujet de l'évolution de la représentation de la femme amérindienne dans la fiction hollywoodienne permet de répondre à de nombreux concepts en histoire culturelle. Le Féminisme, les Amérindiens – leur représentation et leur place dans la société américaine – et la politique exercée à leur égard, l'évolution socioculturelle américaine tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, l'identité et le cinéma seront autant de thématiques mises en lumière tout au long de notre thèse. Le cinéma est l'une des « représentations » au sein de l'histoire dont parle Ricœur :

Dans un pays qui n'aurait pas donné à l'histoire un rôle recteur et formateur de la conscience nationale, l'histoire ne se chargerait pas de ce contenu polémique. Aux Etats-Unis, par exemple, pays de mémoire plurielle et d'apports multiples, la discipline est depuis toujours pratiquée. Les interprétations différentes de l'Indépendance ou de la guerre civile, si lourds qu'en soient les enjeux, ne remettent pas en cause la Tradition américaine parce que, en un sens, il n'y en a pas, ou qu'elle ne passe pas principalement par l'histoire.<sup>15</sup>

Si les cinéphiles s'intéressent à l'histoire du cinéma, ce n'est que récemment avec l'histoire culturelle de plus en plus prépondérante dans la discipline historique, que les historiens envisagent le cinéma comme une de leurs sources. Par exemple, en 2000, Lary May publie *The Big Tomorrow : Hollywood and the Politics of the American Way*,<sup>16</sup> et beaucoup d'auteurs s'engagent à produire des ouvrages sur les deux axes de recherches que sont l'histoire et le cinéma. L'oeuvre de Robert Brent Toplin confirme l'intérêt croissant des historiens pour le cinéma populaire : *History By Hollywood : The Use and Abuse of the American past ; Ken Burns's The Civil War : Historians Respond ; Oliver Stone's USA : Film, History, and Controversy*, ou encore *Reel History : In Defence of Hollywood*.<sup>17</sup> D'autres ouvrages mêlant histoire et cinéma s'avèrent déterminants dans notre bibliographie.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Ricœur, Paul. « Retour sur un itinéraire : récapitulation », Op.cit., p. XXI.

<sup>16</sup> May, Lary. *The Big Tomorrow : Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, University Of Chicago Press, 2000.

<sup>17</sup> Robert Brent Toplin, *History By Hollywood : The Use and Abuse of the American past*, University of Illinois Press, 1996; *Ken Burns's The Civil War : Historians Respond*, Oxford University Press, 1997; *Oliver Stone's USA : Film, History, and Controversy*, University Press of Kansas, 2003; *Reel History : In Defence of Hollywood (Cultureamerica)*, University Press of Kansas, 2002.

<sup>18</sup> Benshoff, Harry M. et Griffin, Sean. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden (USA), Oxford (GB), Victoria (Australie), Wiley-Blackwell, 2004.

Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*, Masson, 1994.

Budd, David H. *Culture Meets Culture in the Movie. An Analysis East, West, North and South with Filmographies*, McFarland and Company, Inc., 2002.

Corkin, Stanley. *Realism and the Birth of the Modern United States: Cinema, Literature, and Culture*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

Corkin, Stanley. *Cowboys as Cold Warriors: Western and U.S. History*, Philadelphie, Temple University Press, 2004.

De Baecque, Antoine. *Histoire et cinéma*, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, Scérén-CNDP, 2008.

Ishaghpour, Youssef. *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004.

L'historiographie que nous avons établie pour notre thèse nous permet de constater que quelques auteurs ont observé l'image des Amérindiens au cinéma, principalement dans les westerns. Certains de leurs ouvrages offrent un bon point de départ pour notre travail de recherche, notamment : *Making the White Man's Indian, Native Americans and Hollywood Movies*, (Angela Aleiss), *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies* (Gretchen M. Bataille & Charles L. P. Silet), *"Injuns!" Native Americans in the Movies* (Edward Buscombe), *The Only Good Indian... The Hollywood Gospel* (Ralph E. & Natasha A. Friar), et *Hollywood's Indian, The Portrayal of the Native American in Film* (Peter C. Rollins & John E. O'Connor).<sup>19</sup> Les argumentaires se recourent, et il en ressort l'Indien d'Hollywood, tantôt Bon Sauvage, tantôt guerrier sanguinaire (Noble/Ignoble Savage). La plupart des ouvrages suivent l'évolution de cette représentation tout au long du XX siècle. Certains sont plus descriptifs qu'analytiques, mais permettent de dresser un panorama des représentations des Amérindiens dans les films selon les grands événements marquants de l'histoire du XX siècle.

Cependant, notre thèse ne considèrera pas uniquement l'ancrage contextuel, mais tentera de prendre en compte les deux aspects développés par Robert F. Berkhofer Jr dans *The White Man's Indian, Images of the American Indian From Columbus to the present*. Il considère qu'il faut comprendre à la fois la continuité et les changements dans la représentation des Amérindiens : « *Ideally such a history would embody both (1) what changed, what persisted, and why, and (2) what images were held by whom, when, where, and why.* »<sup>20</sup> Il reproche aux historiens de s'être penché sur l'une ou l'autre des deux problématiques sans traiter les deux ensemble :

One group traces the imagery in the cultural context and intellectual history of a nation or of Western civilization. The other group examines the socioeconomic forces and vested interests of White individuals and groups. To oversimplify somewhat, the first group of

<sup>19</sup> Aleiss, Angela. *Making the White Man's Indian, Native Americans and Hollywood Movies*, Westport, CT, Londres, Praeger, 2005.

Bataille, Gretchen M. & Silet, Charles L. P. *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, The Iowa State University Press, Ames, 1980.

Buscombe, Edward. *"Injuns!" Native Americans in the Movies*, Locations, 2006.

Friar, Ralph E. & Natasha A., *The Only Good Indian... The Hollywood Gospel*, Drama Book Specialists/Publishers, New York, 1972.

Hilger, Michael. *The American Indian in Film*, The Scarecrow Press Inc, 1986.

Kilpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians. Native Americans and Film*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999.

Rollins, Peter C. & O'Connor, John E. *Hollywood's Indian, The Portrayal of the Native American in Film*, University Press of Kentucky, 2003.

<sup>20</sup> Berkhofer Jr., Robert F. *The White Man's Indian, Images of the American Indian From Columbus to the present*, New York, Vintage Books, 1979, p. 30.



scholars sees the imagery as a reflection of White cultures and as the primary explanation of White behaviour vis-à-vis Native Americans, while the second group understands the imagery to be independent upon the political and economic relationships prevailing in White societies at various times.<sup>21</sup>

Nous tenterons donc d'établir des liens entre ces deux idéologies, en montrant à la fois l'impact des normes et valeurs américaines, alliées à des thèmes récurrents comme le divertissement ou l'universalisation de l'exotisme, et l'influence du contexte contemporain aux tournages des films. Il s'agira donc de réunir les deux composantes de l'art, telles que Baudelaire les définit, *l'éternel* et *l'actuel*.<sup>22</sup>

Les femmes amérindiennes sont toujours mentionnées dans les études précédemment citées, mais les raisons de leur présence et leur représentation restent superficielles. Au début des années 2000, de plus en plus d'articles abordent le thème des Amérindiens dans les films, et approfondissent les études précédentes. Certains explorent la période du cinéma muet ou s'interrogent sur des films récents dont les personnages amérindiens sont contemporains au tournage de ces films.<sup>23</sup> Un article traite de « Native American Women in Western : Reality and Myth »<sup>24</sup> en soulevant certains points communs et certaines divergences entre réalité et représentation. Cependant, même si cet article apporte des détails intéressants, il est difficile d'en tirer des conclusions générales, et les exemples qu'il contient portent avant tout sur une analyse sémiologique. Cette approche rend la confrontation avec le contexte de production des films d'autant plus difficile, voire improbable. En conséquence, notre thèse propose d'aller au-delà d'une étude comparative entre la réalité et les descriptions détaillées des représentations des Amérindiennes. Elle envisage plutôt de puiser dans le contexte historique les éléments permettant de mieux appréhender l'évolution et les changements dans l'apparition des idéologies, et, par extension, d'images cinématographiques, sans cesse recyclées ou modifiées.

Malgré l'abondante bibliographie existante sur l'histoire des Amérindiens, l'histoire des Femmes et l'histoire du Cinéma — et plus particulièrement du western —

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>22</sup> Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in Ishaghpour, Youssef. *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004, p. 31.

<sup>23</sup> Bernt, Christina Gish "Voices in the Era of Silents: An American Indian Aesthetic in Early Silent Film," *Native Studies Review* 16, No 2 (2005), Jay, Gregory S. "White Man's Book No Good": D.W.Griffith and the American Indian, *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 4. (Summer, 2000), Pack, Sam. "*The Best of Both Worlds: Otherness, Appropriation, and Identity in Thunderheart*," *Wicazo Sa Review*, Vol. 16, No. 2, Film and Video. (Autumn, 2001), Mihelich, John. "Smoke or Signals? American Popular Culture and the Challenge to Hegemonic Images of American Indians in Native American Film," *Wicazo Sa Review*, Vol. 16, No 2, Film and Video (Autumn 2001).

<sup>24</sup> Oshana, Maryann. « Native American Women in Western : Reality and Myth », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, VOL. 6, No. 3. (Autumn, 1981), pp. 46-50.

aucune étude ne recoupe ces trois axes de recherche. Seul l'ouvrage de M. Elise Marubbio, *Killing the Indian Maiden, Images of Native American Women in Film* (2006), s'intéresse à la représentation de la femme amérindienne dans les films. L'auteure divise son plan en une argumentation classique : thèse (*The Celluloid Princess*), antithèse (*The Sexualized Maiden*) et synthèse (*The Hybrid Celluloid Maiden*). La première figure serait présente de 1908 à 1931 et dans les années 1950, la deuxième apparaîtrait avec les métisses des années 1940 et certaines des années 1950 et 1960, et la troisième voit l'émergence depuis les années 1970 d'une mixité entre la « princesse innocente » et la femme fatale dangereuse.

Le plan de Marubbio trace des lignes directrices non négligeables. Cependant, il a également ses limites. Par exemple, il n'y a pas que des personnages d'Amérindiennes dévouées et pleines de gratitude au début du siècle. La production de cette période – le cinéma muet – est finalement la plus complexe, car la plus variée et la plus audacieuse. Marubbio sépare à juste titre les deux représentations des années 1950<sup>25</sup> mais n'établit pas de parallèle entre ces deux représentations. Elle présente la « Sexualized Maiden » comme proche de la figure de la Mère, qu'elle désigne par « Queen » : dangereuse, puissante et fertile. Or, elle applique ce portrait à celui des métisses, qui sont effectivement souvent des femmes fatales mais qui ne correspondent pas aux critères requis pour être des figures maternelles, des « Queens ». Quant à l'hybridité des héroïnes des années 1970 à nos jours, elle n'est pas si évidente, la période citée étant beaucoup plus composite. Pour notre analyse, il s'agit donc de poursuivre certaines des théories de cette étude. Les différents portraits seront approfondis, et les questions du métissage et du contexte, développées. Celles-ci permettront de mettre en relief l'idéologie américaine vis-à-vis des Amérindiennes, de leur représentation et de leur place dans l'histoire populaire.

Ces ouvrages concernant les représentations cinématographiques des Amérindiennes seront également agrémentés de sources secondaires concernant les Amérindiennes au sein de leurs tribus, comme par exemple, *The Hidden Half: Studies of Plains Indian Women* (Patricia Albers et Beatrice Medicine).<sup>26</sup> D'autres ouvrages généraux concernant les femmes seront exploités (*Race, Gender, and Work a multi-cultural economic history of women in the United States*,<sup>27</sup> *Portraits of American Women: From Settlement to*

---

<sup>25</sup> Elle nomme une sous-partie "White-painted princess" et l'autre partie "The Only Good Indian is a Dead Indian."

<sup>26</sup> Albers, Patricia. Medicine, Beatrice. *The Hidden Half: Studies of Plains Indian Women*, Lanham, Londres, University Press of America, 1983.

<sup>27</sup> Amott, Teresa L. Matthaei, Julie A. *Race, Gender, and Work, a multi-cultural economic history of women in the United States*, South End Press, 1996.

*the present*<sup>28</sup>) sachant qu'une attention particulière sera portée à ceux intégrant l'histoire des femmes dans le cadre de la colonisation (*Cartographies of Desire, Captivity, Race and Sex in the Shaping of an American Nation*,<sup>29</sup> *White Man Falling; Race, Gender, and White Supremacy*<sup>30</sup>). Toutefois, les ouvrages traitant de la représentation des femmes, qu'elle soit littéraire (*Shakespeare Jungle Fever, National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*<sup>31</sup>), iconographique (*Images of Women Advertising in Women's Magazines*<sup>32</sup>) ou cinématographique (*Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*<sup>33</sup>) établissent des portraits types et des parcours traditionnels de femmes. Notre étude s'inscrit dans le courant post-féministe, et souligne l'essentialisme prépondérant dans la vision masculine des femmes. En effet, la thématique de l'universalisation de l'exotisme montre l'homogénéisation de l'image des femmes. De plus, l'étude du parallélisme entre l'Amérindienne et la nature démontre une généralisation hâtive et maladroite de la part des scénaristes, réalisateurs et producteurs. Leur rôle récurrent d'ambassadrice de paix magnifient une femme-déesse et ne fait que corroborer la vision essentialiste.

La filmographie sélective élaborée pour notre thèse repose sur des œuvres fictionnelles. Cependant, la frontière entre documentaire et fiction est relativement floue aux débuts du cinématographe, à l'instar de *Sioux Ghost Dance* (1894), *Buffalo Dance* (1894) ou encore *Indian War Council* (1898) où les stratégies de mise en scène demeurent discrètes. On parle alors de « fiction historique documentaire ». Sur la frontière entre documentaire et fiction, l'écrivain et poète américain Bret Harte écrit « *La vérité vraie est plus étrange que la fiction.* »<sup>34</sup> Cecilia Ponte considère également que « *la fiction est le seul moyen de rendre l'histoire réelle, croyable, vraisemblable.* »<sup>35</sup> Laurent Veray souligne dans « *L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ?* »<sup>36</sup> que la fiction n'est pas nécessairement étrangère au réel – ce qui est tout à fait le cas dans les références filmiques

<sup>28</sup> Barker-Benfield, G.J. et Clinton, Catherine. *Portraits of American Women : From Settlement to the present*, Oxford, New York, Oxford University Press US, 1998.

<sup>29</sup> Faery, Rebecca Blevins. *Cartographies of Desire, Captivity, Race and Sex in the Shaping of an American Nation*, Norman, University of Oklahoma Press, 1999.

<sup>30</sup> Ferber, Abby L. *White Man Falling; Race, Gender, and White Supremacy*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman and Little Field Publishers, Inc, 1998.

<sup>31</sup> Little Jr., A. L. *Shakespeare Jungle Fever, National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000.

<sup>32</sup> Millum, Trevor. *Images of Women Advertising in Women's Magazines*, Londres, Chatto and Windus, 1975.

<sup>33</sup> Doane, Mary Anne. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991.

<sup>34</sup> Rieupeyrou, Jean-Louis. *La grande aventure du western, du Far-Ouest à Hollywood (1894-1963)*, Les Editions du Cerf, 1964, p. 19.

<sup>35</sup> Ponte, Cecilia. « Au carrefour du réalisme merveilleux », *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique. Actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988*, coll. « Essais », n°5, Québec, GRELCA, 1988, p 99-100.

<sup>36</sup> Veray, Laurent. « L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », in 1895, n° 41, spécial Archives sous la direction de Valérie Vignaux, octobre 2003, pp. 71-85.

choisies pour notre étude. Tant dans le film documentaire que dans la fiction, le réalisateur procède lui-même à un échantillonnage d'images auxquelles il donne du sens, travail proche de l'historien envers ses sources. Certes, en tant que matériau d'origine, le documentaire est basé sur des images tirées de la réalité, mais celles-ci peuvent avoir plusieurs lectures. Face à ces images polysémiques, l'historien, pour les comprendre et les interpréter, ne doit pas porter un regard rétrospectif, mais au contraire les mettre en contexte. Ainsi, le film d'archives, documentaire et à moindre degré fictionnel, propose un discours analytique cohérent qui « *est fondé à partir de diverses représentations du réel – qui ne lui sont jamais identiques –, (et qui) cherche à proposer des possibilités de penser autrement l'histoire* ». <sup>37</sup>

« *Le film peut permettre de 'découvrir le latent derrière l'apparent, le non-visible au travers du visible', et ce d'autant plus qu'il y a une part d'inattendu, d'involontaire.* » <sup>38</sup> Cette spontanéité qui est propre au film permet de décrypter les pensées, mais aussi les arrière-pensées de chacune des générations : « *Si le film offre une lecture possible de la société, c'est que l'image est plus révélatrice du refoulé social que les sources écrites.* » <sup>39</sup> La fiction va même au-delà de la réalité en ce sens qu'elle possède un degré « psychanalytique » dont le documentaire ne dispose que très peu. Concrètement, un documentaire n'affichera sans doute pas explicitement que « *une union entre une Amérindienne et un Américain est crainte dans la culture américaine* » ou que « *la hiérarchie « raciale » opère très nettement au quotidien* » ou encore que « *les métisses n'auront jamais une place dans le « melting pot » américain* », mais lorsque l'on observe dans les films fictionnels grand public que les unions interraciales se soldent par des échecs, que la grande majorité des Amérindiennes décèdent à la fin des films, et que les métisses connaissent toutes une vie tragique, nous pouvons en déduire qu'est véhiculée une certaine idéologie américaine sur les femmes amérindiennes sur l'ensemble du XX siècle.

Un genre est omniprésent dans notre filmographie : le western. Ce genre est d'autant plus significatif qu'il est très populaire, et permet donc de sonder l'idéologie américaine dans son ensemble. Encore aujourd'hui, l'empreinte des bottes de John Wayne devant le Grauman's Chinese Theater à Los Angeles est la plus célèbre, après celle des talons de Marilyn Monroe. Les cinéastes pendant la période du cinéma muet comprennent

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>38</sup> Serceau, Michel, *Le mythe, le miroir et le divan, Pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, Presses Universitaires, 2009, p. 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 29.



l'importance du western. Le 11 février 1911, dans le magazine *Moving Pictures News*, W.C. Quimby, qui projette des films aux Etats-Unis, démontre sa connaissance du public acquise de par son métier lors de ses déplacements. Il rapporte la question récurrente de la part du public de tous âges et toutes classes confondus : « *Avez-vous cette fois des films sur l'Ouest sauvage ?* »<sup>40</sup> Le genre western est typiquement américain. Cet art populaire est une fierté nationale : « *Je considère que le western est très important pour les Etats-Unis d'Amérique. Les Anglais ont Shakespeare ; les Français, Molière ; les Russes, Tchekhov ; nous, les grandes prairies et le western : c'est notre culture* », explique l'acteur Robert Duvall.<sup>41</sup>

A l'instar des films musicaux et policiers, le western est un instrument idéologique au pouvoir important car il véhicule une idéologie, voire des idéaux, en restant sur un terrain familier et rassurant pour les spectateurs américains par le biais de normes conventionnelles.<sup>42</sup> L'Ouest est associé au « Garden of the World » et au « Great American Desert »<sup>43</sup>, tandis que l'Est représente la civilisation et la communauté. Le western puise ses sources dans les légendes et les héros, et, de par ses références à l'histoire, tend à se rapprocher au début du siècle du documentaire. A partir des années 1950, le genre devient davantage « psychologique », ce qui explique l'introduction de rôles nouveaux pour les Amérindiennes (*Broken Lance*, Dmytryk, 1954). André Bazin explique l'apparition du « sur-western » ainsi : c'est un western qui « *qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique* ».<sup>44</sup> Bazin appartient à l'école de pensée « néo-réaliste », laquelle se trouve confrontée aux idéologies « mythiques », se basant sur le concept de mythe développé par Lévi-Strauss. Les deux considèrent le western comme un produit du folklore américain, mais la plupart des critiques français développent l'idée d'une construction et affirmation d'une identité américaine au travers du genre Western, ce que l'Ecole américaine rejette. Le western impose de manière rhétorique un mode de pensée :

<sup>40</sup> Leutrat, Jean-Louis. *L'alliance brisée, le western des années 1920*, Lyon, PUL, 1996, p. 39.

<sup>41</sup> Lucci, Gabriele. *Le western*, Paris, Edition Hazan, 2006, p. 13.

<sup>42</sup> « (The western is) *establishing and enforcing a sense of propriety, of proper boundaries which demarcate appropriate thought, feeling, and behaviour and which provide frames, codes and signs for constructing a shared reality.* » Ryan, Michael. Kellener, Douglas, *Camera Politica, The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 77.

<sup>43</sup> Notions développées par Henry Nash King dans *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, 2007.

<sup>44</sup> Tudor, Andrew. *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*, Melbourne, Auckland, Allen & Unwin, 1974, p. 188.

Generic idealization (of the western hero, for example) enlists those who might be moved to dispute the reigning social divisions, as a result of material oppression, into the maintenance of their unequal position. The western hero made capitalism legitimate even for those on the out because, as a metaphor, he universalized specific concrete interests, making them abstract and transportable across class line. Detached from their specific capitalist class anchor, they could be moved and adopted by other class groups.<sup>45</sup>

Ceci fait du western un genre filmique conservateur, ce qui explique d'ailleurs sa chute dans les années 1960 et la production de westerns réalistes et rédempteurs qui présentent une vision plus positive des personnages amérindiens. Après une traversée du désert dans les années 1970, tant économiquement que cinématographiquement, 1978 voit l'arrivée de films moins pessimistes, avec des néo-westerns urbains. Le fait que le western soit un genre si présent dans notre thèse signifie que l'Amérindienne évolue le plus souvent dans un passé révolu. Quelques réalisateurs établissent leur histoire dans un décor contemporain. Les Amérindiennes possèdent un rôle dans des drames, mais plus rarement dans des comédies. Le balayage d'Est en Ouest de notre première partie permet de remarquer la description récurrente de femmes amérindiennes vivant au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>45</sup> Ryan, Michael. Kellener, Douglas. *Op. cit.*, p. 78.



**1. L'Amérindienne, une figure à part dans l'univers  
fictionnel hollywoodien**

Plus de 2300 westerns sous forme de long-métrage sont produits, et ce avant 1967. Soixante-dix pour cent d'entre eux présentent un rôle significatif pour les Amérindiens, même si les choix de tribus sont récurrents, avec une préférence pour celles des Plaines et du Sud-Ouest : Apache (15), Cheyenne (6), Comanche (6), Navajo (3), Mohawk (2), Séminole (2), Sioux (2), Iroquois (1), Mohican (1), Osage (1), Pawnee (1) et les Yaqui (1).<sup>46</sup> Les années 1970 et 1990 ne dérogent pas à la règle : les tribus des Plaines sont massivement représentées (principalement les Sioux et les Cheyennes), tandis que les Algonquiens ne servent qu'à une remise au goût du jour du témoignage de John Smith concernant Pocahontas. Les indianophiles se passionnent moins pour la religion et la spiritualité que pour les vêtements, les parures ou les objets et techniques de la vie quotidienne.<sup>47</sup> Les cinéastes s'en servent à la fois comme gage d'authenticité et attributs exotiques. Si le religieux n'a que peu intéressé les cinéastes, les particularités des fonctionnements tribaux, tels que le matriarcat par exemple, sont totalement délaissés. Les trois principales pratiques systématiques des réalisateurs envers les représentations des Amérindiens sont identiques à celles décrites par Robert F. Berkhofer Jr dans *The White Man's Indian, Images of the American Indian From Columbus to the present* : « (1) *generalizing from one tribe's society and culture to all Indians*, (2) *conceiving of Indians in terms of their deficiencies according to White ideals rather than in terms of their own various cultures*, and (3) *using moral evaluation as description of Indians*. »<sup>48</sup>

Dans les films, la place, le rôle et le statut des femmes amérindiennes ne sont guère différents. La plupart des Amérindiennes sont filles de chef, donc, selon les critères occidentaux, des princesses. Leur place dans la tribu reste souvent vague. Ce n'est pas ce qui importe pour les réalisateurs, qui envisagent ces femmes par rapport aux Blancs. Vis-à-vis de ces derniers, leur rôle et leurs actes peuvent s'avérer déterminants. Dans un premier temps, il s'agit de recenser et d'analyser les différentes tribus dépeintes à l'écran. Pourquoi les réalisateurs ont-ils choisi d'illustrer un personnage d'Amérindienne dans telle ou telle tribu, dans tel ou tel film ? Malgré une nette préférence pour les tribus des Plaines, celles de la Côte Est et du Sud-Ouest donnent lieu à quelques représentations, dont certaines sont atypiques (*A Pueblo Legend*, Griffith, 1912) et d'autres stéréotypées (*Little Hiawatha*,

<sup>46</sup> Price, John A. « The Stereotyping of North American Indians in Motion Pictures », *Ethnohistory*, Vol. 20, N°2, Spring 1973, pp.153-171, p. 166.

<sup>47</sup> Maligne, Olivier. *Les nouveaux Indiens : une ethnographie du mouvement indianophile*, CELAT, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 47.

<sup>48</sup> Berkhofer Jr., Robert F. *Op. cit.*, p. 25-26.

David Hand, 1937). La côte Est apporte également son lot de légendes avec l'histoire de Pocahontas, et plus précisément sa relation avec John Smith. Afin de relever les différents choix de tribus, ainsi que le portrait de l'Amérindienne dans chacune de ces tribus, nous diviserons ce constat en quatre parties, chacune d'entre elles correspondant à un grand secteur géographique, et retraçant l'avancement de la Conquête : la Côte Est, le Plateau, les Plaines et enfin le Sud-Ouest. Ce balayage d'Est en Ouest permet d'observer les différents visages des Amérindiennes. Ces origines ont-elles une influence sur l'Amérindienne, ou bien est-elle tributaire de clichés récurrents à son sujet, et ce, quelle que soit la tribu sélectionnée par les scénaristes ?

Bien que révélateur de l'idéologie américaine, de ses normes et valeurs, ainsi que de certains de ses mythes, ce simple parcours des images de l'Amérindienne n'est pas suffisant. La suite, intitulée « explications », approfondit ces représentations détaillées dans la partie « constat ». Elle est en réalité un survol des événements socio-politiques qui ont animé le XX<sup>e</sup> siècle. Comment l'Amérindienne s'inscrit-elle dans cette évolution ? Divisée en quatre sous-parties, cette mise en parallèle entre l'histoire et le cinéma permet de mieux appréhender le poids, et même la force, de la première sur le second. Plus qu'une influence, l'histoire a dicté au cinéma des représentations. L'Amérindienne en fait partie. On s'est « servi » d'elle, dans le sens où, par exemple, elle peut être l'emblème de la paix en temps de guerre froide, autant que devenir une marque d'écologie dans les années 1990. Cette partie « explication » met en lumière également certains phénomènes de mode socio-culturels, comme le mouvement Hippie.

## 1.1 Constat. Place, rôle, statut : analyses historiques et transpositions à l'écran

« *The transmission of cultural meanings by the advertising is both conscious and unconscious and is executed both by commission and omission* »<sup>49</sup> : bien que Trevor Millum fasse référence à l'univers publicitaire, cette analyse s'applique aisément au cinéma. Nous observerons les choix des réalisateurs, et surtout la déformation culturelle, consciente et/ou inconsciente, qu'ils imposent aux représentations des Amérindiennes. En exposant ce que les cinéastes sélectionnent dans la culture amérindienne, ou, au contraire oublient, voire censurent, nous comprenons mieux ce qu'ils recherchent, et par extension, ce que le public attend.

### 1.1.1 Tribus du Nord et de la Côte Est

La représentation des femmes amérindiennes de la côte Est est marquée par la sur-utilisation de personnages légendaires, dont Pocahontas et Minnehaha, la femme de Hiawatha, ainsi que la réalisation d'Indian films s'intéressant à cette aire géographique. Même si Griffith n'a que peu l'occasion de s'attarder sur des personnages légendaires, il propose tout de même des représentations d'Amérindiennes qui entrent dans la même perspective, celle d'un romantisme exacerbé et d'un exotisme raffiné. Nous verrons également certains films ayant rencontré un succès malgré le peu d'intérêt que portent les spectateurs à ces tribus, notamment en comparaison de la représentation des Amérindiennes des Plaines. L'une des raisons de la faible représentation de ces tribus se traduit par la possibilité, à partir des années 1910 et 1920, de montrer les grands espaces, et de proposer par la même occasion une action spectaculaire dont ne bénéficient pas les Indiens de la Côte Est, présentés à la fois comme passifs et/ou bienveillants.

---

<sup>49</sup> Millum, Trevor. *Images of Women Advertising in Women's Magazines*, Londres, Chatto and Windus, 1975, p. 178.

### 1.1.1.1 Pocahontas et Minnehaha (*Hiawatha*), ou la splendeur pastorale

D'une part, le nombre des représentations se cantonne à de nombreux courts-métrages muets et à quelques films phares (*Frozen Justice*, Dwan, 1929 ou *Northwest Mounted Police*, DeMille, 1940), et d'autre part, à ces rares films à succès s'ajoutent certains Indian Films ainsi que les images idylliques de Pocahontas et de Minnehaha – Curling Waters en Dakota, soit Laughing Water dans le poème de Henry Wadsworth Longfellow – maintes fois utilisées. Intemporelles, elles traversent les époques, que ce soit au sein d'un drame lyrique ou encore d'un dessin animé « éducatif », comme nous le verrons ci-dessous. Le titre *Fatty and Minnie He-Haw*, une comédie de 1914, reprend et déforme le nom de la jeune héroïne. Ce film décrit avec humour le problème rencontré par Fatty : « *he gets into a world of trouble with an Indian squaw who desires his hand in marriage.* »<sup>50</sup> De même, Disney, friand de sentimentalisme et de clichés, a adapté les deux histoires (*Pocahontas*, Gabriel & Goldberg, 1995 et *Little Hiawatha*, David Hand, 1937) mais avec un angle d'approche fort différent, conséquemment à deux contextes distincts que nous étudierons plus loin. Certaines tribus sont donc surreprésentées, grâce à ces deux personnages : les Algonquins, pour Pocahontas, et les Ojibwas (Michigan du Nord, du Wisconsin et du Minnesota), pour Hiawatha.

Les premières représentations misent moins sur l'aventure que sur le drame et l'innocence. Elles consistent en quelques courts-métrages : *Pocahontas* (anonyme, 1908), *Pocahontas* (Lloyd Lonergan (scenario), 1910), *The Chronicles of America : Jamestown* (Edwin L. Hollywood, 1923), *Pocahontas and John Smith* (Bryan Foy, 1924) et *Hiawatha* (Gene Gauntier (scenario), 1908), *Hiawatha* (William V. Ranous, 1909), *Hiawatha: The Indian Passion Play* (anonyme, 1913). Ce dernier film, tourné avec des acteurs amérindiens, suscite l'enthousiasme dans la presse, qui y voit innocence et poésie : « *It is intensely interesting to note the work of these full-blooded Pagan Indians. There is a dignity, a strong dramatic instinct and a natural grace about the American Indian that cannot be denied... Natural and free from affectation as children, they participate in the action of the play in the manner that is most delightful.* »<sup>51</sup> Cette appréciation dans cet article du *Moving Picture News* (1 mars 1913) est tout à fait révélatrice du contexte. Si les

<sup>50</sup> Friar, Ralph E. et Natasha A. Friar. *The Only Good Indian... The Hollywood Gospel*, New York, Drama Book Specialists / Publishers, 1972, p. 108.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 104.



réécits de Pocahontas et Minehaha trouvent leur source lointaine dans l'histoire, ceux-ci se transforment rapidement en épopées légendaires, conséquence de deux poèmes décisifs : *Pocahontas and Other Poems*, Lydia Howard Huntley, 1841 et *The Song of Hiawatha*, Henry Wadsworth Longfellow, 1855. Les deux histoires servent également de support pour des pièces de théâtre, des opérettes, des chants populaires.<sup>52</sup>

Les films mettant en scène uniquement des personnages amérindiens se font rares par la suite, et ce n'est que la légende de Pocahontas qui resurgit avec réussite dans les années 1990 et 2000.<sup>53</sup> Hiawatha connaît un vif succès grâce au cinéma du début du siècle,<sup>54</sup> et seule l'animation perpétue le mythe à un stade enfantin. David Hand réalise pour Disney *Little Hiawatha* dans le cadre de la série des *Silly Symphonies*. Il s'agit d'un court-métrage réunissant les ingrédients typiques de Disney, qui a aussi repris des fables comme *Le Vilain Petit Canard*, tout en injectant de l'humour, de l'ironie, et en suscitant de l'empathie chez le spectateur pour le personnage principal, qui finit par s'en sortir grâce à l'aide d'autres personnages. Disney propose des dérivés de son jeune personnage, notamment en littérature jeunesse. De 1940 à 1942, Hiawatha réapparaît dans la bande dessinée *Silly Symphonies* (animé par Bob Grant), toujours muet, et accompagné de sa complice Little Minnehaha. Après une longue absence, Hiawatha revient dans *Walt Disney's Comics & Stories* en Août 1952, et ce jusqu'en 1959. Cette fois-ci, il parle, ce qui donne lieu à de nombreux stéréotypes. Sunflower, sa sœur, le suit dans ses aventures.<sup>55</sup> Dans le court-métrage, Little Hiawatha est en constant contact avec les animaux, et est incapable d'en tuer un. Cette communion avec la nature maintient un lien entre l'enfance et les animaux, entre l'innocence, l'irresponsabilité, et l'aspect primaire : "*as a whole it represents wonderfully well the infantile character of Indian life when the inferior animals were half and half the equal companions of man, and external nature was his bosom friend.*"<sup>56</sup>

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 22-23: *The Indian Princess; or La Belle Sauvage*, James N. Barker, 1808, *Pocahontas, or the Settlers of Virginia*, George Washington Parke Custis, 1830, *Pocahontas: A Historical Drama*, Robert Dale Owen, 1838, *The Forest Princess; or, Two Centuries Ago*, 1848, *Po-Ka-Hon-Tas; or, The Gentle Savage*, John Broughman, 1870.

<sup>53</sup> Des films canadiens mettant en scène Hiawatha sont également tournés : *Hiawatha, the Messiah of the Ojibway*, Joe Rosenthal, 1903 ; *Song of Hiawatha*, Jeffrey Shore, 1997.

<sup>54</sup> Une compagnie est même créée, la Hiawatha Film Company, qui produit six Indian films en 1916.

<sup>55</sup> Markstein, Donald D., "Little Hiawatha," 2004-2005, <http://www.toonopedia.com/hiawatha.htm>.

<sup>56</sup> Bancroft, in Keiser, Albert. *The Indian In American Literature*, Newfork, Oxford University Press, 1933, reprint, Octagon Books, New York, 1975, p. 205.

Dans les films sur Pocahontas, Powhatan, chef éponyme de sa tribu, permet au public de localiser les personnages dans l'État de Virginie. Quant à l'histoire même de la jeune femme, celle-ci est contestable vu le nombre élevé de versions littéraires, de recherches historiques et de témoignages en tout genre. Le capitaine John Smith raconte comment la jeune Indienne de onze ans lui a sauvé la vie dans le très décrié *Generall Historie*. Cette image persiste dans la culture populaire. La chanson *Fever*, écrite en 1956 et maintes fois chantée, contribue à perpétuer la relation spéciale entre les deux personnages : « *Captain Smith and Pocahontas / Had a very mad affair / When her Daddy tried to kill him / She said 'Daddy oh don't you dare.'* » Dans les mentalités, la scène de bravoure pour sauver Smith est souvent entachée d'allusions aux atrocités liées à la peine de mort chez les Algonquins et à la dimension épique que Smith a souhaité donner à son récit. Déjà à l'époque, Pocahontas subit un processus d'occidentalisation important de la part des Anglais qui s'emparent de l'image de la jeune fille afin de montrer leur habileté à « civiliser » les Sauvages. Un portrait à l'effigie de la jeune femme réalisé par Simon de Passe en 1616 la montre dans un costume londonien de l'époque et raconte l'évolution de Matoaka à Rebecca en passant par Pocahontas. Puis, de 1908 à 2005, Pocahontas et Smith sont idéalisés. Dans la réalité, elle n'est pas une jeune femme adulte et naïve, et, Smith, loin d'être un capitaine jeune et imposant aux cheveux châtain ou blonds, est petit, le visage caché derrière des cheveux grisonnants et une grande barbe.

En 1624, Smith décrit dans *The Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles*<sup>57</sup> l'attitude peu responsable des Algonquins de Virginie, mais, par ailleurs, remet en valeur le potentiel de la jeune princesse âgée d'une douzaine d'années – alors qu'il s'agit d'une jeune adulte dans les films – qui l'aurait sauvé de la mise à mort : « *Pocahontas the kings dearest daughter, when no intreaty could prevaile, got his head in her armes, and laid her owne upon his to save him from death.* »<sup>58</sup> Dès 1616, Smith loue le courage de Pocahontas dans une lettre à la Reine Anne : « *After some six weeks fattig amongst those Salvage Courtiers, at the minute of my execution, she hazarded the beating out of her own braines to save mine, and not only that, but so prevailed with her father that*

<sup>57</sup> Smith, John. *The Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles, with the names of the adventurers, planters, and governours from their first beginning, an. 1584, to this present 1626: with the proceedings of those severall colonies and the accidents that befell them in all their journeys and discoveries: also the maps and descriptions of all those countries, their commodities, people, government, customes, and religion yet knowne: divided into sixe bookes*, Londres, I.D and I.H. for Edward Blackmore, 1632.

*I was safely conducted to James towne.*" (2:259)<sup>59</sup> Ainsi, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, « the rescue episode » sert de base à une interprétation romancée avant d'être théâtralisée maintes fois puis adaptée au cinéma.

Autre événement sensationnel : l'enlèvement de Pocahontas. Il a lieu vers 1613, et permet aux colons d'exercer une pression sur Powhatan. Celui-ci ne manifeste pourtant pas activement sa volonté de faire libérer sa fille, à la grande déception de cette dernière. Cet événement est mentionné dans *The Chronicles of Jamestown* (1923), *Captain John Smith and Pocahontas* (1953) et *The New World* (2005). L'enlèvement n'apparaît pas comme un acte brutal. Pocahontas est bien traitée par les Britanniques, et se montre non pas résistante mais désireuse de s'accommoder des coutumes et autres savoir-être anglais. L'enlèvement est suivi de son mariage avec John Rolfe, puis de son arrivée en Angleterre et sa réception à la Cour Royale. Le déroulement des événements est alors présenté comme « un mal pour un bien », un enlèvement pour une jeune femme christianisée avec succès et donnant naissance à Thomas Rolfe. Quant à son apparition à la Cour, longuement mentionnée dans *Pocahontas II : A Journey to a New World* en 1998, elle corrobore l'argument développé par Olive Patricia Dickason dans *The Myth of the Savage and the Beginnings of French Colonialism in the Americas*,<sup>60</sup> qui affirme que le véritable lieu de rencontre entre les hommes de la Renaissance et les Amérindiens se situe en Europe et non en Amérique. Cependant, les autres Amérindiens présentés en Angleterre ne sont pas nommés dans les films, sans doute car le décor aurait été moins exotique et grandiose, et le choix des romances peu varié. Notons tout de même le titre référant paradoxalement au Nouveau Monde (*Pocahontas II : A Journey to a New World*). L'Angleterre devient, comme dans la thèse de Dickason, le véritable lieu de contact entre les Blancs et les Amérindiens.

Dans la plupart des versions cinématographiques, Pocahontas se montre spontanée et relativement extravertie, mais toujours sage. En revanche, dans la réalité comme dans le film d'animation réalisé en 1995, l'héroïne dont le nom formel, Matoaka, signifie « petite dévergondée »<sup>61</sup>, se montre idéaliste et désobéissante face à la figure paternelle. Certes, il

---

<sup>58</sup> Leo Lemay, J. A. *Did Pocahontas Save Captain John Smith? The Pocahontas Episode in Smith's Writings*, Athens, University of Georgia Press, 1992 p. 48.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>60</sup> Dickason, Olive Patricia. *The Myth of the Savage and the Beginnings of French Colonialism in the Americas*, Edmonton, University of Alberta Press, 1984.

<sup>61</sup> Strachey, William. *The Historie of Travaile into Virginia Brittania*, c1612, Elibron Classics, Repr. Boston, 2001, p. 111.

est vrai qu'elle est la favorite de son père. Néanmoins ce dernier la décrit comme « *cruelle, paillard et indisciplinée* » ; un tableau très éloigné des héroïnes traditionnelles des films.<sup>62</sup> Disney en profite pour américaniser et universaliser les relations père-fille, parfois conflictuelles au moment de l'adolescence, et ne manque pas de sous-entendre que l'attitude rebelle de Pocahontas provient d'un déséquilibre dans le schéma familial en soulignant à plusieurs reprises l'absence de la figure maternelle. Pocahontas est également américanisée de par son phrasé : elle s'exprime comme une jeune Anglo-américaine, c'est-à-dire rapidement et sans faute de conjugaison ou de syntaxe, tandis que son père n'échappe pas aux stéréotypes de l'Indien noble et stoïque, éloquent dans son discours, mais l'énonçant avec lenteur, ce qui accentue également la différence d'âge. La capacité d'articulation de Pocahontas est d'environ un mot par seconde plus rapide que celle de son père.<sup>63</sup> En revanche, les studios ne mentionnent à aucun moment les très nombreuses autres femmes de Powhatan, fait sans doute impensable pour le public occidental. De plus, toutes les versions présentent une jeune femme cherchant à fuir ses origines ; elle ne reste pas avec sa tribu et préfère être aux côtés de Smith.

Lors de sa rencontre avec Smith, Pocahontas est une fillette et ne porte pas de vêtements. Ayant vieilli l'héroïne dans toutes les versions, les réalisateurs ne respectent que rarement les habits traditionnels. La légèreté des tenues, tout comme les jambières ou les mantes, ne sont pas de mise dans les films. Seules les tuniques frangées trouvent leur place dans le paysage hollywoodien, notamment quand il s'agit de mettre en valeur le statut royal de Pocahontas. La longue et épaisse chevelure noire des actrices est soit disciplinée en une coiffure apprêtée (souvent deux tresses décorées), soit laissée lâche pour renvoyer une certaine notion de liberté. Cependant, avant de couper ses cheveux suite à son mariage, l'adolescente avait l'avant du crâne grossièrement rasé tandis qu'une longue et épaisse mèche reposait sur son dos. Quel que soit son âge dans les films, son esthétique est entièrement américaine et fonction de la mode de chacune des époques. En 1995, les

<sup>62</sup> Rountree, Helen C. *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough : Three Indian Lives Changed By Jamestown*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005 p. 39.

<sup>63</sup> Exemple basé sur le dialogue suivant : 1. Pocahontas : Father, I need to speak with you (2). 2. Chief Powhatan : Not now my daughter, the council is gathered (3). 3. Pocahontas : We don't have to fight them, there must be a better way (4). 4. Chief Powhatan : Sometimes our paths are chosen for us (3). 5. Pocahontas : But maybe we should try talking to them (2). 6. Chief Powhatan : They do not want to talk (2). 7. Pocahontas : But if one of them did want to talk, you would listen to him, would you? (4). 8. Chief Powhatan : Of course I would but it is not that simple, nothing is simple anymore (6). Meek, Barbra A. "And the Injun goes 'How!'": Representations of American Indian English in White Public Space," in *Language and Society*, vol.35, n°1, pp. 93-128, 2006, p. 99.



tatouages géométriques de la jeune fille sont timidement affichés sur le bras de celle-ci, mais restent bien en deçà de la réalité.<sup>64</sup>

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Pocahontas demeure très proche de sa tribu, et apprend beaucoup au contact des femmes plus âgées. En 1923, au début de *The Chronicles of America : Jamestown* le travail collectif est brièvement dépeint. En 1995, cette vie quotidienne n'est qu'esquissée dans le générique de début où l'on distingue chaque femme cultivant la terre. Le caractère éprouvant, pénible et rude du travail est complètement occulté dans les films au détriment de l'intrigue sentimentale. Le rythme quotidien – travail, culture, cuisine, jeu (chant, danse, conte) – n'est jamais respecté et la jeune princesse semble n'attendre, avec ennui, qu'une sorte de délivrance auprès de Smith. Même Disney, désireux d'intégrer des références réalistes comme le canot, ne montre pas sa construction ou la dangerosité des courants, mais en profite pour introduire une partition musicale et une Pocahontas virevoltante. Néanmoins, cette version de 1995 demeure la seule à sous entendre l'activité physique de la jeune femme en lui attribuant à juste titre un gabarit plus imposant.

Tant l'apparence de la jeune femme que les références historiques choisies pour le récit varient, et ce au-delà des simples évolutions des nouvelles technologies (parlant, Technicolor) et des multiples supports et genres (dramas, films d'aventures, westerns, film d'animation). Nous remarquons cependant que les diverses versions de ce récit sont majoritairement traitées dans des films muets et d'animation, ce qui révèle l'incertitude, l'ignorance et les doutes des producteurs, plus facilement dissimulés grâce à l'absence de dialogues ou la création de dessins. Le drame *Captain John Smith and Pocahontas* (Lew Landers, 1953) contourne ingénieusement la question de la justesse historique en désignant Smith, à son retour en Angleterre, comme le narrateur. Il débute et clôture le film en s'attribuant l'histoire de la colonie. Ainsi, toute inexactitude repose-t-elle sur la responsabilité de Smith et non de celle des studios. Personnage vaniteux, il permet de prétexter un mariage entre Pocahontas et lui-même, ce qui n'a jamais été le cas dans la réalité. Grâce à la focalisation interne, l'action se déroule avec le point de vue de Smith. La vérité est rétablie seulement lorsque le roi demande à Smith, son histoire terminée, s'il sait que Pocahontas et Rolfe se sont mariés par la suite. Ce procédé amalgame dangereusement, mais habilement, histoire et fiction. La version de 1923, *The Chronicles*

---

<sup>64</sup> Rountree, Helen. *Op.cit.*, p. 37-38.

of America : Jamestown, ne mise pas sur le sauvetage de Smith par Pocahontas, mais sur un autre événement sensationnel: l'enlèvement de cette dernière par les membres de l'équipage. Le film vante également sa véracité historique : « *A series of photoplays based upon the 50 volumes published under the same name. The historical accuracy of this presentation of an important event in American history is guaranteed by the painstaking work of a number of distinguished historians. Approved by the Council's Committee on Publications of Yale University.* » Le portrait de Pocahontas lors de son séjour en Angleterre, alors âgée d'environ vingt ans, a également été ajouté au film.

A l'origine de l'histoire romantique de Pocahontas se trouve le poème de Lydia Howard Huntley Sigourney, qui insuffle une dimension romanesque à l'histoire de la jeune Amérindienne. Cette approche propre à la sentimentalité victorienne, davantage explorée chez les auteurs femmes, influence néanmoins *Pocahontas* (1910) dont le scénario, écrit par Lloyd Lonergan, repose sur *Pocahontas and Other Poems*. De même, l'auteure anglaise Aubrey Wisberg coécrit avec Jack Pollexfen le scénario de *Captain John Smith and Pocahontas* (1953) et perpétue l'attrance, voire l'identification, des femmes avec cette légende. Quant au poème de Vachel Lindsay, « Our Mother Pocahontas » et au thème de la chanson « Color of the Wind », ces deux textes sont étroitement liés, malgré leurs dates de parution différentes. Les Etats-Unis ont fait de Pocahontas un symbole américain, une Terre Mère fertile<sup>65</sup> et, selon Leslie Fiedler, une des versions de son histoire attribuerait à la jeune femme une immense fertilité : « *where she had been sitting one year before "corn sprouted where her right palm had rested, beans where her left hand pressed the ground, and tobacco where her divine ass had touched the earth.* »<sup>66</sup> Cela explique l'importance métaphorique de la nature dans *Pocahontas*.

Selon l'étude de Asebrit Sundquist (*Pocahontas & Co.: The Fictional American Indian Woman in Nineteenth-Century Literature : A Study of Method*, Solum Forlag, 1986), dans la littérature, Pocahontas possède tous les attributs correspondants à « l'Ange » et de nombreux récits comparent la jeune Amérindienne à un « ange gardien dont l'action providentielle a permis la survie et le développement de la colonie. »<sup>67</sup> Ses caractéristiques physiques doivent être : « *Young, immature, Beautiful in a graceful and dignified manner,*

<sup>65</sup> Fielder, Leslie A. *The Return of the Vanishing American*, London, Paladin, 1972, p. 86.

<sup>66</sup> Sundquist, Asebrit *Pocahontas & Co.: The Fictional American Indian Woman in Nineteenth-Century Literature : A Study of Method*, Solum Forlag, 1986, p. 51.

*Slim, delicate, and small-boned, girlish figure ; tasteful, dignified; little or no jewellery, no make-up*» Cette norme est toujours de mise en 1995, bien que les animateurs aient vieilli Pocahontas. Son comportement, censé être « *Modest, shy, Silent, quiet, Artless, open, Direct and honest, Self-effacing, Nonaggressive, Helpful, protective, Comforting, tender, compassionate, Subdued, victimized, Weak, powerless, Passive, dependent, Benevolent, Harmless, safe, Sexless, platonic, unlike, Restrained, undesigning* », et sa personnalité « *faithful, loyal, Ideal, noble, Holy, saintlike, divine, Sacred, revered, pure, pious, innocent, Virtuous, morally strong, Profound and sincere, Consistent, unswerving, Elevating, influencing moral growth, Reasonable, Not threatening to manhood* » correspondent très exactement à l'image que Disney souhaite imposer. Nous remarquons ainsi que les critères littéraires et les effets stylistiques et visuels paraissent plus importants que les références historiques. Néanmoins, des éléments liés à la sensualité, à la provocation et à la désirabilité, viennent assombrir ce portrait : ce sont ceux habituellement attribués au personnage de la « sirène ». D'ailleurs, le terme railleur « princess » désigne une prostituée amérindienne.

Concernant l'origine de Hiawatha, outre la peinture « The Death of Minnehaha », réalisée par William de Leftwich Dodge en 1892, ou encore l'influence de la légende de Hiawatha, au cœur de la Symphonie numéro 9 (Symphonie du Nouveau Monde) composée par Dvorak un an plus tard en 1893,<sup>68</sup> les aventures de ce personnage énigmatique sont avant tout romancées dans le poème lyrique de Longfellow dès 1855. Le « vrai » Hiawatha aurait vécu au douzième, quinzième ou seizième siècle, et adopte les idéaux du prophète, le Grand Pacificateur (The Great Peacemaker), fondateurs à eux deux de la confédération iroquoise. Excellent orateur, il convainc alors les futurs Cinq Nations (Senecas, Cayugas, Onondagas, dont Hiawatha fait parti, Oneidas et Mohawk), au langage commun, de s'unir, et auxquelles s'ajoutent par la suite les Tuscanora, pour créer les Six Nations. Ce n'est pourtant pas ce personnage historique qui est directement à l'origine du poème de

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>68</sup> Dvořák exprime son ambition artistique et l'influence de musiques amérindiennes dans l'écriture de la *Symphonie du Nouveau Monde* au cours d'un article du *New York Herald* (15 décembre 1893). Il avait prévu l'écriture d'un opéra - qui n'a jamais vu le jour - pour célébrer la légende de Hiawatha, dont le scherzo devait représenter une fête où les Amérindiens dansaient, tandis que le largo symbolisait les funérailles de Minnehaha. Le second mouvement de la *Symphonie numéro 9*, appelé « Goin' Home » et réminiscence de la musique afro-américaine (Negro-spirituals), rappelle, selon un élève du compositeur, les sanglots de Hiawatha à la mort de Minnehaha.

Classical Notes, Dvorak's "New World" Symphony, Peter Gutmann, 2001, <http://www.classicalnotes.net/columns/newworld.html>, site consulté le 4 juillet 2009.

Longfellow. Ne faisant aucunement référence au chef Iroquois, Longfellow se targue de s'être inspiré de manière très générale des caractéristiques amérindiennes développées par Schoolcraft dans *The Hiawatha Legends* en 1856, lesquelles sont attribuées à un personnage dont la mission est d'aider un peuple vers une quête d'harmonie avec la nature et envers eux-mêmes. Nanabozo, personnage mythologique connu particulièrement chez les Objiways, mais aussi les Iroquois, semble également être une source d'inspiration pour le personnage de Hiawatha. Proche de la terre, Nanabozo, qui peut apparaître sous la forme d'un lapin, nomme la faune et la flore, et enseigne des leçons de vie au peuple. Ainsi, faisant fi de toute référence historique, les Romantiques de la fin du dix-neuvième et début vingtième exploitent le mythe de Hiawatha, parfait modèle du Bon Sauvage. T. W. Parsons écrit à l'auteur ces mots révélateurs de ce courant : « *The measure is monotonous, - admitted ; but it is truly Indian. It is child-like, and suited to the savage ear. In your hands it does not weary so long as the interest of the narration is kept up. If that subsides, perhaps the ear becomes a little impatient...* »<sup>69</sup> C'est ce côté enfantin, relativement peu présent dans le film de 1913, qui sera prépondérant pour *Little Hiawatha*.

Colonialisation et cinéma semblent générer des idéaux patriarcaux, en contraste avec le pouvoir habituellement réservé aux femmes dans de nombreuses tribus amérindiennes. Wilma Mankiller, chef Cherokee, explique ce glissement du matriarcat vers le patriarcat, et ses conséquences :

« Our tribe and others which were matriarcal have become assimilated and have adopted the cultural value of the larger society, and, in so doing, we've adopted sexism. We're going forward and backward at the same time. As we see a dilution of the original values, we see more sexism... The thinking that people come to in a patriarchal society is crazy. »<sup>70</sup>

Concernant Pocahontas, son statut social engendre fascination et respect chez John Smith. Le simple fait d'être princesse la rend sacrée et vénérable ; d'où le fait qu'elle soit souvent présentée isolément de sa tribu. La passation de pouvoir est matriarcale, bien que le titre de chef soit souvent détenu par les hommes. Parfois, certains hommes ne pouvant être « weroance », c'est-à-dire assumer le pouvoir, une femme, dès lors « weroansqua », se voit accorder cette responsabilité, telle la Reine des Appomattock qui accueille les premiers colons. Une telle importance de la femme au sein de la tribu n'est pas mise en

<sup>69</sup> T.W. Parsons (*The Wayside Inn*), in Keiser, Albert. *The Indian In American Literature*, Newfork, Oxford University Press, 1933, p. 194.

<sup>70</sup> Miheesuah, Devon Abbott. *Indigenous American Woman : Decolonization, Empowerment, Activism*, Lincoln, University of Nebraska, 2003, p. 42.



valeur dans les films, qui préfèrent développer les attraits physiques de Pocahontas, ainsi que sa relation avec les héros blancs.

Les Iroquois et les Ojibways étant également des exemples de société matriarcale, Minnehaha aurait pu obtenir une place originale dans la culture populaire américaine. Cependant, la promesse de Hiawatha est d'origine Lakota, une tribu des Sioux. C'est l'occasion d'intégrer une référence à une tribu surexploitée par la suite que ce soit dans la littérature ou le cinéma. Ainsi, sous la plume de Longfellow, Minnehaha devient un cliché de la princesse Indienne « *In the land of the Dacotahs / Lives the Arrow-maker's daughter, / Minnehaha, Laughing Water, / Handsomest of all the women.* » et encore « *That this peace may last forever, / And our hands be clasped more closely, / And our hearts be more united, / Give me as my wife this maiden, / Minnehaha, Laughing Water, / Loveliest of Dacotah women!* ». Dans *Hiawatha: The Indian Passion Play* (1913, Ohio Historical Society Collection), le jeune homme aperçoit Minnehaha (« *From the water falls he names her, Minnehaha, Laughing Water* ») et rêve d'elle. On remarque alors l'union fusionnelle des deux personnages, mais aussi le dévouement, voire la soumission de Minnehaha : « *As unto the bow the cord is, So unto man is woman, Though she bends him, she obeys him, Though she draws him, yet she follows, Useless each without the other!* » Dans le poème, elle partage également avec les autres héroïnes « princesses » une dévotion totale envers son mari : « *I will follow you, my husband!* »

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Pocahontas fréquente les colons de l'âge de dix ans jusqu'environ douze ans. Elle est dès lors en âge de se marier si elle passe quelques temps isolée dans la « *women's menstrual hut* ». D'après les témoignages de Smith, nous pouvons en déduire que la fillette lui pose beaucoup de questions, se montre très intéressée, et ne cesse de sautiller, courir, faire des roues et autres acrobaties, ce qui indique qu'elle n'est pas encore une jeune femme. Cependant, Smith et William Strachey, affectionnant les parallélismes simplistes entre l'Amérique et l'Amérindienne attirante, la présentent comme telle. Ainsi, Smith reste vague et subjectif dans ses descriptions, juste assez pour que l'on s'empare du mythe et que leur rencontre s'inscrive dans la légende. Disney accapare cette version sans jamais la remettre en question. Les films tournés en 1924, en 1953 et en 2005 mentionnent cependant plus ou moins explicitement le mariage entre la jeune héroïne et John Rolfe.

Dans *Hiawatha, The Indian Passion Play*, de la cérémonie du mariage à sa mort

tragique (la famine est mise en scène avec des effets spéciaux originaux, et met en valeur l'aspect spirituel de ce passage), en passant par sa relation avec Hiawatha, Minnehaha paraît davantage être une Juliette dont son Roméo, qui a tout tenté pour la sauver de la famine, la pleure. Elle décède dans la fleur de l'âge, comme bien des héroïnes, celles-ci étant néanmoins regrettées par la suite par des maris ou amants blancs. Certes, sa mort dans le film n'est pas aussi lyrique que dans le poème, mais elle n'en est pas moins dramatique. Minehaha appelle Hiawatha, puis s'effondre. Contrairement au poème, empreint de romantisme de par l'amour entre les deux personnages, mais aussi grâce aux actions diverses de Hiawatha, le film ne mise que sur la relation des deux personnages. Ce sera aussi le cas pour Pocahontas, et bien d'autres héroïnes, les scénaristes préférant une histoire d'amour.

Si le métissage ne représente pas la thématique principale du film – notamment car il ne s'agit pas d'une relation américano-amérindienne, il est néanmoins question des difficultés à assumer une relation intertribale. La grand-mère de Hiawatha le met en garde : « *Wed a maiden of your people* ». Elle poursuit : « *Bring not here an idle maiden, Bring not here a useless woman.* » Comme pour les unions entre blancs et amérindiens, le but, derrière la façade romantique, est la paix : « *There is peace between the Ojibways, And the tribe of the Dakotahs ; That this peace may last forever, and our hearts be more united, Give me as my wife this maiden, Minnehaha, Laughing Water* ». Si les jeunes femmes doivent par la suite quitter leur tribu pour tenter un mariage souvent de courte durée avec un blanc, ceci est déjà le cas avec Minnehaha : « *Thus it is our daughter leave us; Just when they have learned to help us Comes a youth with flaunting feathers, Beckons to the fairest maiden, And she follows where he leads her, Leaving all things for the stranger.* » Par la suite, Hiawatha traverse une rivière en portant dans ses bras Minehaha ; il reçoit alors la bénédiction de Nokomis, et se marie.

Les Amérindiennes reléguées au rang de personnages secondaires ne viennent que corroborer les représentations stéréotypées des personnages principaux, ce qui est particulièrement le cas dans la version de *Pocahontas* en 1995. Nakoma, dont la fadeur l'enferme dans le rôle d'un simple faire-valoir passif, est la confidente de Pocahontas. Personnage à l'apparence, au caractère et à la mission bâclés, sa rationalité et sa maturité contrastent avec la spontanéité naïve de Pocahontas, et sa neutralité permet de l'assimiler facilement à une jeune Anglo-américaine. Nous remarquons également sa dévotion envers

Pocahontas puisqu'elle n'hésite pas à mentir pour cacher les frasques de son amie. Néanmoins, sachant que l'héroïne est entièrement dévouée à Smith, le raccourci est aisé : Nakoma est elle aussi, indirectement dévouée à Smith, et par extension à la communauté blanche.

Dans le poème de Longfellow, si le personnage de Minnehaha paraît conventionnel, celui de Nokomis, la grand-mère, est particulièrement intéressant.<sup>71</sup> Elle élève Hiawatha suite au décès de la mère de celui-ci, Wenonah, causé par le départ de Mudjekeewis – autre exemple de dévotion totale. Proche de sa grand-mère, il « *Learned from her the fatal secret / Of the beauty of his mother, / Of the falsehood of his father* », élément déterminant dans son parcours initiatique. À l'aide des intertitres dans *Hiawatha: The Indian Passion Play* (1913), Nokomis est présentée ainsi : « *Downward through the evening twilight, From the full moon fell Nokomis. There among the prairies lilies Fair Nokomis bore a daughter, and she called her name Wenonah* » « *and Nokomis warned her often "Oh beware of Mudjekeewis, of the West-wind Mudjekeewis." But she heeded not the warning* » La jeune femme s'en va alors en courant, reflétant l'innocence et l'optimisme présents tout au long du poème, et Nokomis lève les bras au ciel. « *And the West-wind came at evening, Found the beautiful Wenonah, Lying there among the lilies; Wooed her with his words of sweetness, Till she bore a son in sorrow* ».

À l'instar de Minnehaha, Wenonah va mourir, bafouée comme les autres princesses Indiennes. « *Thus was born my Hiawatha, Thus was born the child of wonder, But the daughter of Nokoma, Hiawatha's gentle mother, In her anguish dies deserted, By the West-wind, false and faithless.* » Nokomis arrive, s'accroupit et recueille l'enfant : « *When the people saw the Prophet In the arms of Old Nokomis, they were filled with awe and wonder, And they danced the Dance of Worship.* » Peu de grands-mères bénéficieront d'une telle représentation par la suite. Les quelques femmes âgées dépeintes sont caricaturales (et entièrement oubliées des études) et rejoignent des clichés déjà ancrés dans la culture populaire : celui de l'Indien « bouffon » (*A Man Called Horse*, Silverstein, 1970) ou de « la grand-mère sage » (*Pocahontas*, Gabriel & Goldberg, 1995). Cette dernière est

---

<sup>71</sup> Longfellow, Henry Wadsworth. *The Song of Hiawatha*, "By the shores of Gitche Gumee. By the shining Big-Sea-Water, Stood the wigwam of Nokomis, Daughter of the Moon, Nokomis. Dark behind it rose the forest, Rose the black and gloomy pine-trees, Rose the firs with cones upon them; Bright before it beat the water, Beat the clear and sunny water, Beat the shining Big-Sea-Water."

en réalité la réincarnation de la grand-mère de Pocahontas – sa mère étant décédée – en un arbre (Grand-Mère Feuillage), près d'un étang. Tout le symbolisme écologique et rédempteur est à l'œuvre dans ce dessin par ordinateur qui donne vie à la nature, et qui réaffirme la femme comme figure allégorique de la terre et de la fertilité.

**1.1.1.2 Griffith : une œuvre riche concernant les tribus de la cote Nord-Est : « Griffith inherited, not a costume, but a myth, not a historical fact, but a meaning. »<sup>72</sup>**

Pionnière dans le domaine du spectacle cinématographique, la Motion Picture Patents Company<sup>73</sup> représente le premier exemple de monopole au sein de cette industrie florissante. Cette association fondée en 1909 par des hommes d'affaires désireux d'accroître significativement leurs profits inclut les principaux magnats du cinéma américain, mais aussi quelques étrangers. Sont alors produits des films peu coûteux et rapportant des gains élevés. Ce n'est pourtant pas la Patent qui va tracer le destin du cinéma, mais plutôt les producteurs indépendants qui entrent en conflit contre ce géant. De 1909 à 1913, certains des producteurs s'insurgent d'un monopole uniformisateur et tentent de le démanteler. L'un d'eux est Carl Laemmle, futur fondateur d'Universal ; un autre est William Fox, créateur de la Fox Film Corporation, plus connue sous le nom de la Twentieth Century Fox.<sup>74</sup> Ils vont petit à petit faire naître Hollywood et le système le caractérisant par la suite, système tout autant contraignant et bridé.

Une branche de la Patent, la Biograph (*American Mutoscope and Biograph Company*) est extrêmement prolifique pendant toute la période du muet (1895-1929).<sup>75</sup> Avec l'arrivée de Griffith en 1909, les Indian Films sont éminemment bucoliques et connaissent un très grand succès. Si les productions typiquement hollywoodiennes de l'Âge d'Or sont des films faits par des blancs pour les blancs, il en est de même pour les Indian Films, bien que ceux-ci paraissent a priori peu adaptés à un public large, car tous les acteurs sont amérindiens, ce qui semble inconcevable par la suite. Ici, les acteurs

<sup>72</sup> Au sujet de l'influence de James Fenimore Cooper dans l'œuvre de Griffith, in Cameron, Kenneth M. *American on Film, Hollywood and American History*, New York, The Continuum Publishing Company, 1997, p. 18.

<sup>73</sup> Elle comprend : General Film Company, American Biograph, Essanay, Edison, Kalem, George Klein, Lubin, Méliès Company, Pathé, Selig et Vitagraph. Everson, William K. *American Silent Film*, Oxford University Press, 1978, p. 31.

<sup>74</sup> Lawson, John Howard. *Le cinéma, art du XXe siècle*, traduit de l'américain par Marianne Gallet, Buchet / Chastel, Paris, 1965, p. 39-40.

<sup>75</sup> Producteur de plus de trois mille courts-métrages et douze longs-métrages.



amérindiens sont détenteurs d'une marque d'authenticité et d'exotisme, mais sont également un symbole d'intégrité, de stoïcisme et de sérieux dont les publicitaires tirent parti pour vendre des fruits, du tabac et d'autres produits.<sup>76</sup> Jean-Louis Leutrat propose une description particulièrement représentative du caractère poncif des Indian Films : « *Les Indiens mis en scène sont mus par un sentiment, une émotion : dévouement, reconnaissance, loyauté, sacrifice. L'alibi anthropologique (ou exotique) est évidemment utilisé et la référence littéraire, quand elle n'est pas Longfellow et son Hiawatha, est James Fenimore Cooper.* »<sup>77</sup> Le fait que les personnages soient menés par leurs émotions les rend rudimentaires intellectuellement et les infantilise. Quant au prétexte littéraire, il transforme une histoire en légende, un récit en fable, et des stéréotypes en clichés appuyés.

Face à Ince et DeMille, Griffith se distingue par le néo-romantisme qu'il infuse à ses films. Contrairement à Edison qui propose un suivi exemplaire du script, Griffith se fie davantage aux histoires et romans originaux ainsi qu'aux synopsis sans pour autant s'attarder sur les scripts, travaillant ainsi à l'intuition. La théâtralité de Griffith transparaît dans ses films, riches en rebondissements et en suspense. Il est considéré comme un « poète (...) qui cherche à exprimer sa vision intérieure ».<sup>78</sup> Cependant, Griffith ne se veut pas simple artiste intellectuel en vogue, et se revendique historien. En effet, son oeuvre s'avère plus « efficace » qu'une leçon d'histoire : « *a boy can learn more pure history and get more atmosphere of the period by sitting down three hours before the films which Mr. Griffith has produced with such artistic skill than by weeks and months of study in the classroom.* »<sup>79</sup> Griffith ne cache d'ailleurs pas ses objectifs : « *Are we not making the world safe for democracy, American democracy, through motion pictures ? The increase of knowledge, the shattering of old superstitions, the sense of beauty have all gone forward with the progress of the screen. Our heroes are always democratic. The ordinary virtues of American life triumph. No Toryism. No Socialism.* »<sup>80</sup> Griffith était considéré comme un « *messianic savior of the movie art, a prophet who made shadow sermons more powerful*

<sup>76</sup> Everson, William K. *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 241.

<sup>77</sup> Leutrat Jean-Louis. « Le père dans ses œuvres, ou D.W. Griffith et le western », *D. W. Griffith, Colloque international*, sous la direction de Jean Motter, Paris, Publications de la Sorbonne, Editions L'Harmattan, 1984, p. 167.

<sup>78</sup> Higgins, Steven. "Ince, Griffith et le western en 1912," *D. W. Griffith, Colloque international, op.cit.*, p. 149.

<sup>79</sup> Le révérend Dr Charles H. Parkhurst, « The Birth of a Nation », Review reprinted in Fred Silva, ed., *Focus on the Birth of a Nation* (Englewood Cliffs, N. J., 1971) pp. 101-3; Charles Parkhurst, *My Twenty Years in New York* (New York, 1920).

<sup>80</sup> "Radio Speech," Griffith File, MOMAFL, in Belton, John. *Movies and Mass Culture*, Piscataway, New Jersey, Rutgers University Press, 1996, p. 26.

than the pulpit »<sup>81</sup> à cause de l'orientation protestante donnée à ses films. C'est à ce moment-là, lorsque qu'un message éducationnel, moral ou politique est transmis, que l'impact sur la mémoire collective sera permanent: « *movies necessarily carry images of people and implications regarding ideas which have relevance to the community at large* ». <sup>82</sup> Au vu des résultats à l'ancêtre du box-office, on en déduit que les Indian Films ont formaté un très vaste public. Les films de Griffith deviennent rapidement un modèle de référence : « *Griffith avait une vision universelle du genre qui pouvait et devait trouver à s'exprimer dans tous les récits dramatiques* ». <sup>83</sup>

Griffith ne propose pas une vision authentique, mais plutôt romantique et nostalgique. Ce genre de visions ne se retrouvera qu'en 1990 avec *Danse avec les loups* (Costner). Les films de Griffith, notamment pour l'American Mutoscope and Biograph Company,

were set in various vanishing American wildernesses and reflected the prevalent nostalgia... about the loss of these unspoiled lands to civilization. Some of these films were notable for their extremely sympathetic treatment of the Indian as a natural noble-man, and that, too, represented a recognition of shifting popular attitudes, a first, guilty observation that the Red Man had been ill used in the century just past... No doubt (Griffith) was influenced toward these subjects by the romanticizing of the savage and of the natural environment which coincided, in this period, with the nation's first awareness that the frontier had finally closed, that it had just lost something it had always taken for granted- untamed, untouched lands to the West. »<sup>84</sup>

Certes, Griffith apporte quelques critiques sociales, notamment dans *The Massacre* (1914), au sujet du non-respect des blancs vis-à-vis des traités. Cependant, les femmes amérindiennes sont systématiquement représentées comme des « Princesses », d'autant que Griffith envisageait les femmes comme « *saints on Earth, a vision of Eden before the fall* ». <sup>85</sup> D'ailleurs, il établit souvent un parallèle entre les femmes et les Amérindiens. Il leur attribue des traits similaires : « *« constancy » combined with emotional passion – stereotypical but not unadmirable traits.* » <sup>86</sup> Ainsi, les relations entre les femmes blanches

<sup>81</sup> Belton, John. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>83</sup> Leutrat Jean-Louis. « Le père dans ses œuvres, ou D.W. Griffith et le western », *op. cit.*, p. 150.

<sup>84</sup> Schickel, Richard. D.W.Griffith, An American Life, Simon and Schuster, New york, 1984, p. 119-139, in Jay Gregory S. "White Man's Book No Good," *D.W.Griffith and the American Indian, Cinema Journal*, Vol. 39, No. 4, été 2000, p. 3-4.

<sup>85</sup> Belton, John. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>86</sup> Simmon, Scott. *The Invention of the Western Film : a Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 26.

et amérindiennes sont souvent amicales (*The Red Girl, A Mohawk's Way, The Broken Doll*).

Cette vision s'oppose à celle de Deer, dont les héroïnes amérindiennes sont des femmes fortes. Les scénarii de Griffith mettent en scène des femmes amérindiennes qui s'avèrent être des « demoiselles en détresse » car elles sont souvent enlevées par les blancs, déchirées entre deux communautés (*The Girl and the Outlaw* (1908), *The Broken Doll* (1910) et *Iola's Promise* (1912)). Ses histoires saupoudrent la réalité amérindienne de bons sentiments et sont entachées du contexte : « (They) *gendered the racialized other as feminine, turning the political struggle between whites and Indians into a romantic tragedy that usually followed the dictates of prohibition against miscegenation, bolstered by the Darwinian conviction that the Indian was a vestige of an ineluctably doomed primitivism.* »<sup>87</sup> Quant au public et à la presse, ils s'enthousiasment pour les qualités poétiques et esthétiques des films de Griffith. Tant que celles-ci sont présentes, la violence des blancs envers les Amérindiens est tolérée par le public, qui devient témoin d'un simple mélodrame. L'esthétisme met de côté les aspects sociopolitiques soulevés dans les films et tend, en individualisant l'Indien, à amener le spectateur vers une empathie pour le héros et l'héroïne, sans pour autant avoir une vision plus globale et remettre en question le racisme envers les Amérindiens.

Griffith est l'un des seuls réalisateurs à proposer un élément que l'on retrouve souvent dans la manière de faire la cour chez les amérindiens : le jeune homme recouvre d'une couverture la tête de la jeune femme. Il est lui aussi enfoui sous cette couverture. Ce geste est suivi de l'approbation de la jeune femme à fréquenter son prétendant. Cependant, il s'agit à nouveau d'un fait culturel réel approprié, enjolivé et romancé par Griffith. En effet, dans *The Red Man's View* (1909) par exemple, un Amérindien approche une jeune femme timide, qui fait mine de le rejeter gentiment avant de finir par accepter ses avances. Cet échange innocent, voire puéril, est fortement apprécié de Griffith qui répète cette scène entre de jeunes amoureux maladroits dans d'autres de ses œuvres. Une scène identique se produit dans *The Indian Runner's Romance* (1909), quand la jeune Amérindienne, jouant au même jeu de « faux » refus, finit par se jeter dans les bras du jeune homme. Il réutilise ce leitmotiv dans *The Song of the Wildwood Flute* (1910). Nous remarquons que les premiers films de Griffith sont de douces romances où les deux héros Indiens finissent par

être réunis. Ce n'est qu'un peu plus tard que Griffith ira plus loin dans la tragédie en faisant mourir ses personnages. Griffith tente une rencontre similaire entre une Amérindienne et un blanc dans *A Romance of the Western Hills* (1910). Néanmoins, celui-ci préfère sa promise Anglo-américaine. Aidée d'un autre membre de sa tribu, la jeune amérindienne va se venger des actes de cet homme. Certes, il est délaissé par la jeune femme Anglo-américaine à la fin, mais Griffith insiste sur la nécessité d'éviter tout métissage en montrant l'Amérindienne, souriante, et son prétendant amérindien s'éloigner ensemble.

### 1.1.1.3 Les films « exceptions »

Suite à la période faste des courts-métrages muets et pendant l'Age d'Or hollywoodien, quelques films ont traité de sujets concernant les Amérindiens du Canada et de la Cote Est Américaine, de leurs modes de vie et de leurs préoccupations. Il s'agit d'observer ces rares films, entre succès surprises et échecs relatifs, qui proposent une image de la femme amérindienne à la fois particulière et standardisée.

Les Inuits sont relativement peu représentés dans notre filmographie, comparés aux Indiens des Plaines, mais obtiennent néanmoins une place très particulière dans la culture américaine.<sup>88</sup> A l'instar des femmes autochtones en général, leur image oscille entre fascination et rejet. En premier lieu, « *Dans la tradition judéo-chrétienne, le Grand Nord était, selon une représentation mythopoiétique et sacrée de l'oïkumène, le mystique espace où « l'impossible pouvait devenir acte », le lieu-moment de la Genèse et de la Parousie ? L'insolite, le merveilleux, le rare ressurgissaient dans cet univers limite où pouvait s'épanouir l'imaginaire européen.* »<sup>89</sup> Ainsi, le pacifiste Inuit évolue dans un monde symbolisant le Commencement (d'où le « réflexe » euro-américain de les assimiler à un stade enfantin, notamment en affichant leur large sourire spontané) qui suscite une certaine admiration chez les blancs. Le documentaire représentant le mieux cet esprit est *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), qui remporte un grand succès commercial,

<sup>87</sup> Jay, Gregory S. *Op.cit.*, p. 6.

<sup>88</sup> *Poker at Dawson City* (1899), *A Welded Friendship* (Parker, 1913), *An Alaskan Interlude* (Lessey, 1914), *Burning Daylight: The Adventures of "Burning Daylight" in Alaska* (Bosworth, 1914), *The Shooting of Dan McGrew* (Blaché, 1915), *The Iron Strain* (Barker, 1915), *The Lure of Heart's Desire* (Grandon, 1916), *The Spell of the Yukon* (King, 1916), *Sins of Her Parent* (Lloyd, 1916), *The Guilt of Silence* (Clifton, 1918), *Social Ambition* (Worsley, 1918), *Shark Monroe* (Hart, 1918)... Liste non exhaustive.

<sup>89</sup> Bogliolo Bruna, Giulia, "Premiers regards des Occidentaux sur les Inuit au XVI<sup>e</sup> siècle," in *Destins croisés, Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Unesco, Albin Michel, 1992, p. 393.



démocratisant les mots « igloo », « kayak » ou encore « anorak », et ouvrant indirectement l'ère des produits dérivés avec le lancement simultané des glaces Eskimo.<sup>90</sup> D'autres films à cette même époque exposent des personnages féminins Inuit, tel que *Kivalina of the Ice Lands* (Earl Rossman, 1925). Prenant le film relativement peu au sérieux, le *Time* commente l'œuvre ainsi : « *Eskimos are the actors. Here are reindeer without the Santa Claus; an eskimaid eski-mobiling behind some dogs through a 50-below zero blizzard; a full color reproduction of the aurora borealis. It might have been written with an ice-pick on the bleak wall of an igloo, but its impression of tiny men spinning their confused webs against the icy gulfs of immeasurable space registers effectively.* »<sup>91</sup>

Leur mode de vie et leur espace suscitent également une certaine méfiance. Certes, on louange leur facilité d'adaptation, notamment en mentionnant « un christianisme à l'esquimaude. »<sup>92</sup> Cette situation « intermédiaire » est comparable à celle connue des métis : « *When they begin to copy our mode of life, they are neither properly Europeans nor Esquimaux.* »<sup>93</sup> Davantage qu'une recherche de réalisme, les auteurs privilégient l'animation d'un déchirement :

(...) Les Inuit sont passés d'un isolement relatif et d'un mode de production exclusivement basé sur des activités de chasse, de pêche et de cueillette quasi-autarciques, à une intégration totale au sein de sociétés occidentales développées. (...) La perception, par les Inuit contemporains, de cet environnement dynamique et parfois contradictoire, riche d'éléments amérindiens et d'apports allochtones, permet la construction de représentations à la fois familières et étrangères (*note de bas de page* : dans la mesure où l'étranger n'est pas lui-même devenu familier), entre lesquelles l'individu risque de se sentir écartelé.<sup>94</sup>

Ceci permet d'effectuer une corrélation avec le film *Justice in the Far North* (Dawn, 1925) où une jeune femme métisse, Wamba, jouée par Marcia Mason, mariée au chef Inuit Umluk, s'enfuit avec un blanc, Mike Burke, en kidnappant Nootka (Laska Winter), la sœur d'Umluk. Le chef part à la recherche de sa femme, sauve sa sœur, mais renonce finalement à poursuivre Wamba et Burke. La période est faste en films basés sur des histoires ressemblantes :

<sup>90</sup> Steckley, John. *White Lies about the Inuit*, UTP Higher Education, 2007, p. 14.

<sup>91</sup> Titre & auteur de l'article inconnus, « *Time* », Lundi 6 juillet 1925, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,728539,00.html>.

<sup>92</sup> « The Eskimo still believe in all the spirits of the old faith and in all its other facts, and they believe all the Christian teachings on top of that. They have not ceased to have faith in the heathen things, but they have ceased to practice them because they are wicked and lessen one's chances for salvation. » V.Stefansson (1913:421) in Laugrand, Frédéric. *Mourir et renaître, la réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien, 1890-1940*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 11.

<sup>93</sup> Mathias Warmow (1857-1858) in Laugrand, Frédéric. *Ibid.*, p. 57.

<sup>94</sup> Dorais, Louis-Jacques. *La parole Inuit : langue, culture et société dans l'Arctique nord-américain*, Paris, Peeters, 1996, p. 31.

*Igloo* (Scott, 1932), usant du même panorama sauvage et du même sensationnalisme, propose également une romance tumultueuse entre le chasseur Chee-ak et sa femme Kyatuk.



*Frozen Justice* (Allan Dwan, 1929) AMPAS

Au cinéma, si le paysage neigeux peut renvoyer un symbole de pureté et de silence mystérieux, le froid et la rudesse du mode de vie alaskien, Canadien ou du Groenland amènent régulièrement une vision négative des femmes dans les représentations des Inuit. Le cadre spatial donne lieu à des représentations encensant les seules occupations apparemment possibles : l'alcool, le jeu et la débauche ; tout cela enfermé dans des saloons et des cabarets. Cette atmosphère, plus tard remplacée par la chaleur étouffante de l'Ouest et une attitude tout autant provocante et libérée de la part des femmes amérindiennes, est présentée comme telle dans les films au début du XX<sup>e</sup> siècle. Encore de nos jours, les femmes Inuit commentent leur souffrance : « *anger simmers under the surface, unreleased and often unrecognized, but found in a complex of self-destructive behavior that promises to numb the pain and blur the mind : drugs, alcohol, gambling, and overdosing.* »<sup>95</sup> Dans un endroit proche de l'Enfer, c'est à nouveau une métisse qui incarne le mieux cet état d'aliénation : Talu (Leonore Ulric) (*Frozen Justice*, Dwan, 1929) délaisse son mari, le chef Inuit Lanak, pour aller s'installer à Nome. Selon l'affiche publicitaire, Talu est « *half-caste, half-saint, half-sinner* » et évolue dans un monde de joie rongée par le péché.<sup>96</sup> Entre histoire d'amour et tragédie, le parcours chaotique de Talu, née d'une mère Inuit et d'un père blanc, n'est pas sans rappeler les histoires équivoques – et répétitives – des autres métisses dans le cinéma hollywoodien.

Le film connaît une publicité importante, celle-ci étant axée avant tout sur la prestation remarquable de Lenore Ulric (comparant à juste titre son rôle au personnage de Carmen), la chanson principale du film « The Right Kind of Man » ou encore le synopsis de l'histoire : un drame amoureux. Parmi les accroches, de nombreuses phrases permettent au spectateur d'en savoir davantage sur les thématiques clés du film : « *A half-caste temptress of the wild fighting North. A "top o' the world" star in a melodrama of the frozen top of the world. A torrid romance in the gold fields of the Arctic. Passion, pride and fatal beauty in the Yukon fields. The "empress of emotion" in her first all talking feature. Half-good... Half-bad... Half-caste – but all beauty and desire.* »<sup>97</sup> Si la publicité ne mentionne aucune intention de réalisme, il apparaît ainsi d'autant plus surprenant que la presse décèle une quelconque référence à la réalité à la sortie du film et perpétue donc les stéréotypes ; *The Film Daily* énonce : « *Frozen Justice overawes one. The tremendous*

<sup>95</sup> Mancini Billson, Janet & Kyra Mancini, *Inuit Women: Their Powerful Spirit in a Century of Change*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007, p. 164.

<sup>96</sup> « Lenore Ulric looking for the right kind of man in *Frozen Justice* », *The Film Daily*, 18 août 1929, AMPAS.



expanse of this great North land, "this outpost of humanity on the icebound rim of the world" challenges with its immensity and its lure. So wistfully, sincerely and appealingly have the producers developed this theme of the primitive Eskimo unfettered by the chains of the artificial life of the white man's land. We truly believe that for all time *Frozen Justice* will live as an epic of the Northland.»<sup>98</sup> De plus, l'auteur du roman d'origine, Ejnar Mikkelsen, est un explorateur danois connu pour ses expéditions dans le Grand Nord. Ceci amalgame une fois de plus la réalité avec la fiction.



*Frozen Justice* (Allan Dwan, 1929) AMPAS

Les Cris, tribu plus discrète que les Inuits sur les écrans, connaissent un seul coup de projecteur avec le film *Northwest Mounted Police* (DeMille, 1940). DeMille, tout comme Griffith, est passionné d'histoire. Il se targue de donner à ses films une réelle authenticité grâce à ses vastes recherches. Lecteur avide, il crée donc un département de recherche entièrement dédié au travail préliminaire du film, et s'entoure de consultants. De

<sup>97</sup> « Ulric's Talking Screen Debut » *Catchlines*, 1929, Pressbook, AMPAS.

<sup>98</sup> "World premiere of Fox 100% Dialogue Epic drama, *Frozen Justice*," *The Film Daily*, 25 août 1929, Pressbook, AMPAS.



tels départements seront élaborés par la suite au sein des autres studios.<sup>99</sup> Sa filmographie, souvent cantonnée aux termes « Bible » et « Box-Office », associent effectivement des épopées historiques ou légendaires au grand spectacle.<sup>100</sup>

DeMille incarne le néoromantisme de la fin du XIX siècle dont parle Kenneth M. Cameron dans *America on Film, Hollywood and American History*. L'histoire en elle-même est vue comme un système moral, dans lequel l'Amérique représente le bien. Dans ce schéma, le héros vaincra. Comme pour le néoromantisme de la fin du XIX siècle, les films proposent une forme de réalisme qui est réel tant qu'il répond aux besoins perçus. Dans cet esprit, DeMille est désireux d'établir un compromis entre le matériel historique, les personnages ou la narration afin de donner cet « effet » néoromantique, mais avec de véritables intentions historiques très bien exprimées dans les films, à tel point que même en 1980, on peut lire que DeMille est « *a master at visual detail, gadgetry and period objects.* »<sup>101</sup>

Il réalise *Northwest Mounted Police* en 1940. Ce film est fortement ancré dans son contexte : la Deuxième Guerre Mondiale. Arthur Miller disait : « *Lorsque les armes parlent, les arts se meurent.* »<sup>102</sup> Pourtant, lorsque la guerre éclate, ou est susceptible d'éclater, le septième art se « déchaîne », en proposant nombre de films propagandistes. C'est une nouvelle fois une métisse qui illustre un scénario se déroulant au Canada. Relatant la rébellion menée par Louis Riel en faveur des Métis et des amérindiens dans les années 1880, Louvette (Paulette Godard), fille de Jacques Corbeau, ici personnage perfide, attire le jeune Ronnie Logan (Robert Preston) et fait de celui-ci un traître malgré lui. En effet, la jeune métisse le tient prisonnier afin qu'il ne puisse intervenir lors de la bataille finale. Innocenté, Logan connaît néanmoins une fin tragique, à nouveau à cause de la manipulation de Louvette, qui ordonne la mort du Texas Ranger Dusty Rivers, mais qui, involontairement, engendre la mort de Logan. Dans le tableau analytique du film établi en 1940 sous la direction de Breen et Shurlock, Louvette est la seule des quatre personnages principaux à être considérée comme antipathique. A l'instar des métisses des années 1940, Louvette joue un rôle dangereux. Cependant, elle ne décède pas à la fin du film, malgré les

<sup>99</sup> McCrossan, John Anthony. *Books and Reading in the Lives of Notable Americans: A Biographical Sourcebook*, Westport, CT, Greenwood Press, 2000, p. 70.

<sup>100</sup> Wintle, Justin. *New Makers of Modern Culture*, Volume 1, London, Routledge, 2002, p. 115.

<sup>101</sup> Cameron, Kenneth M. *Op.cit.*, p. 83.

<sup>102</sup> Zinn, Howard. *Une histoire populaire des Etats-Unis. De 1492 à nos jours*, Traduit de l'anglais par Frédéric Cotton, HarperCollins Publishers, Agones, Marseille, 2005, p. 549.

diverses tragédies qu'elle a provoquées. Jouissant d'un grand pouvoir, elle n'est faible à aucun moment, si ce n'est à la fin, quand elle pleure la mort de Ronnie, les yeux pourtant emplis davantage d'animosité que de regret.

*Northwest Mounted Police* tente de reconstruire avec fidélité un événement historique, celui d'une confrontation entre les Métis et le Gouvernement du Canada. Dans une interview donnée en 1939, DeMille déclare « *History should be honestly and diligently respected* », mais exprime la difficulté d'accomplir cet objectif, « *For the sake of dramatic construction, I am justified in making some contradictions or compressions of historical details, so long as I stick to the main facts.* »<sup>103</sup> Tant les motivations et les attentes des Cris et des Métis, pourtant différentes, ne sont mentionnées que brièvement, pour ne laisser place qu'à deux romances et quelques caricatures (une métisse meurtrière déchirée entre deux peuples, des Canadiens français rustres ou encore des fourrures montrées ça et là). Si les Cris et les Métis n'ont que peu de moyens de faire entendre leurs critiques au sujet de cette production, les Québécois sont indignés. Maurice Huot déplore dans un premier temps le « jour trompeur » sous lequel est représenté Louis Riel dans *Le Devoir* du 28 octobre à la sortie du film, puis explicite le 1<sup>er</sup> février de l'année suivante, que la censure québécoise, à l'instar du Code Hays, ne devrait pas s'atteler seulement à la restriction des scènes de nudité et aux questions morales, mais aussi à une plus grande vigilance concernant les erreurs historiques.<sup>104</sup> Gustave Vekeman – rédacteur du « Ciné-bulletin » de *l'Action catholique* – renchérit dans sa correspondance à Elzéar Beaugard – président du Bureau de la censure :

The Royal Mounted Police (sic), au point de vue moral, n'est pas malsain ; mais, au point de vue historique, il est faux, car il représente sous un faux jour la rébellion de Louis Riel et, plus ou moins directement, fait un triste portrait des Canadiens. Les causes de la révolte de Louis Riel n'y sont pas traitées à leur juste valeur, ce qui est pourtant essentiel dans un film qui se prétend historique.<sup>105</sup>

Pierre Berton déclare au sujet du film : « (*This unrelenting libel on the Métis*) “can

---

<sup>103</sup> Aleiss, Angela. *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, Praeger Publishers, 2005, p. 66-67.

<sup>104</sup> « Il n'est pas cependant que les nudités et les brèches à la morale que la censure des films devrait surveiller, mais aussi tout ce qui, dans un film, peut blesser le sentiment d'une partie de la population. (...) La censure, laissée bride sur le cou par un public indifférent, se contente de faire la chasse aux actrices qui dévoilent sans vergogne leur anatomie. Les films chargés d'erreurs historiques, cela n'est pas important, et la censure des films au Québec les laisse passer. » in Hébert, Pierre. Lever, Yves. Landry, Kenneth. *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 604.

<sup>105</sup> Lettre de Gustave Vekeman à Elzéar Beaugard, 12 décembre 1940, *Ibid.*, p. 604.

*neither be excused by pointing to the tenor of the times in which it occurred, nor explained away by the essential naïveté of the silent films, nor condoned by the need of screenwriters and directors to inject drama and conflict into their stories.*” In short, Berton charges, the only explanation for the film’s depiction of Riel and the Métis is Hollywood racism. »<sup>106</sup> Il insiste également sur les lacunes de l’enseignement canadien, qui a laissé lui-même et une grande partie des spectateurs penser que la version de DeMille est la plus éducative.

Notons cependant qu’en général la censure québécoise intervient certes en faveur de l’image des Canadiens français, mais peut mener à une discrimination envers les Métis. Par exemple, les censeurs jugent ainsi la représentation des Québécois dans le film *Mounted Fury* (Paton, 1931) : « *Misrepresentation of French Canadian characters, giving the impression that they are half-breed.* »<sup>107</sup> Pour *Northwest Mounted Police*, on retrouve donc nombre de critiques au sujet de l’image des Cris et des Canadiens français et anglais, mais bien peu concernant Louvette. Dans le film, elle n’est pas représentative de l’image des autres amérindiens, ces derniers s’alliant finalement aux Canadiens contre les Métis. En effet, les années d’avant-guerre sont marquées par une volonté de promouvoir une solidarité au niveau national, en incluant d’une certaine façon les minorités, et les précédents westerns deviennent dès lors d’un goût douteux avec les tueries entre Amérindiens et Américains aux airs de génocide fasciste et porteurs des valeurs de la « Destinée Manifeste ». Les membres du Production Code Administration sont très satisfaits du film car il correspond aux demandes de l’époque. Seule la liaison suggestive entre Louvette et Ronnie leur déplait, car le Code condamne les relations hors mariages.

Les origines de Louvette lui attribuent une apparence comme les aime Hollywood. La jeune métisse change de costumes selon l’orientation voulue : tantôt « cow-girl » lorsqu’elle se trouve parmi les blancs, tantôt Indienne quand elle est associée au Cris. Tant de clichés donnent lieu à une métisse des plus exotiques jouée par une actrice de renom, qui vient même prévaloir – notamment dans les démarches publicitaires – sur le personnage de April Logan jouée par l’actrice britannique Madeleine Carroll. D’ailleurs, le rôle est initialement prévu pour Marlène Dietrich,<sup>108</sup> gage de la volonté de DeMille d’offrir ce rôle

<sup>106</sup> Braz, Albert Raimundo. *The False Traitor: Louis Riel in Canadian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 62-63.

<sup>107</sup> Hébert, Pierre. Lever, Yves. Landry, Kenneth. *Op.cit.*, p. 604.

<sup>108</sup> Dick, Bernard F., *Engulfed: The Death of Paramount Pictures and the Birth of Corporate Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, p. 27.



à une actrice renommée et au tempérament exalté. Certes l'apparence des Amérindiennes a toujours fasciné les colons, mais ceux-ci dressent un portrait particulièrement flatteur des femmes Cris. Alexander MacKenzie les décrit ainsi : « *Their figure is generally well proportioned, and the regularity of their features would be acknowledged by the more civilized people of Europe. Their complexion has less of that dark tinge which is common to those savages who have less cleanly habits.* »<sup>109</sup> D'autres insistent sur les soins particuliers qu'elles s'accordent : selon eux, elles sont aussi coquettes que les Européennes. Ils soulignent également leur grande liberté sexuelle pré-maritale : James Isham explique que les jeunes filles restent vierges jusqu'environ 13 ou 14 ans, et Andrew Graham affirme qu'il ne s'agit en aucun cas d'un « vice » puisque ceci est commun dans la société Cri.<sup>110</sup> La polygamie ainsi décrite engendre pour tout blanc un sentiment d'intrigue et de suspicion, allié à une attirance confuse : en tout temps, selon eux, les pratiques sexuelles, sentimentales et maritales des Amérindiens suscitent nécessairement jalousie, querelles, violence, voire folie meurtrière. Louvette représente précisément cet aspect, puisqu'elle ira jusqu'à tuer par amour.

Cecil B. DeMille est l'auteur d'un autre film mettant en scène des Amérindiens de la Côte Est. Il s'agit de *Unconquered* (1947). Pour ce film, DeMille va puiser son inspiration dans une lecture de l'époque coloniale, puis délègue à ses six consultants le travail de recherche nécessaire. Néanmoins, lors de la conception du script en 1945, il concède la difficulté de reproduire un fait historique déterminant en un scénario tout autant fascinant :

The siege of Fort Pitt plays an important part in the story. There is nothing more boring than a siege in a picture. An audience doesn't give a damn about it. And it's been well done in "Drums Along the Mohawk" – fairly well done in "Howards of Virginia" and Last of the Mohicans." Each has something to its credit and all bored the audience. An audience is not interested in a fight over a stockade. So when we take that on something that has to be done differently than it's been before, because it's been a flop before.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Van Kirk, Sylvia. *Many Tender Ties: Women in Fur-Trade Society, 1670-1870*, Norman, University of Oklahoma Press, 1983, p. 21.

<sup>110</sup> Rich, E. E.; Davies, K. G.; Johnson, Alice M.; Williams, Glyndwr & Bowsfield, Hartwell, *Hudson's Bay Record Society Published by the Champlain Society*, Volume XII : "James Isham's observations on Hudson's Bay, 1743," 1949, p.80; Williams, Glyndwr. Volume XXVII: "Andrew Graham's Observations on Hudson's Bay 1767-1791," 1969, 153, Ibid., p. 23-24.

<sup>111</sup> Déclaration de Cecil B. DeMille, le 23 juillet 1945, in Birchard, Robert S. *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2004, p 331.



Ainsi, dans un décor éblouissant, le couple principal se fait capturer par les Amérindiens ce qui donne une dynamique à une histoire qui pourrait paraître ennuyeuse à l'écran. Le même procédé apparaît pour *Pocahontas* en 1995, où le Fort à Jamestown, synonyme d'une vie sempiternelle ponctuée d'actes itératifs, est relevé par l'histoire trépidante, mais cachée, entre la jeune femme et John Smith.

Dans ce film épique à gros budget (4 200 000 dollars)<sup>112</sup> *Unconquered*, situé aux alentours du Fort Pitt (actuellement Pittsburgh, en Pennsylvanie) en 1763 et dont le prologue « *Conquest, opportunity and death* » est annonciateur de la trame du film, Katherine DeMille joue le rôle d'Hannah, au stoïcisme empreint de tristesse, mariée à Martin Garth, et donc associée au « méchant » de l'histoire. Ce couple sombre fait écho au couple héroïque formé par le capitaine Christopher Holden (Gary Cooper) et Abby Martha Hale (Paulette Godard, qui laisse son rôle analogue de Louvette dans *Northwest Mounted Police* à Katherine DeMille). Ceci n'est pas sans rappeler l'alliance Pearl Chavez / Lewt McCanles contre Jesse McCanles / Helen Langford dans *Duel in the Sun* (Vidor, 1946). Hannah est une femme d'une trentaine d'année, fille de Guyasuta, chef des Senecas. Telle les autres princesses, elle est très dévouée à Garth. Ainsi, devient-elle jalouse d'Abby, car, après avoir observé attentivement le charme de l'Anglo-américaine, Hannah ajoute « *He no look at you like bond slave* ». Constatant l'attraction de son mari pour Abby, Hannah tente de brûler Abby sur le bûcher (« *Soon white one, no more* »), après que d'autres femmes Senecas, toutes autant hystériques, aient déchiré la robe d'Abby. Ce passage fait penser à la même hystérie féminine incontrôlable et primaire décrite par le jésuite Paul Lejeune, les Amérindiennes exerçant « *tout ce que la rage peut suggérer à une femme* ». <sup>113</sup>

Loin des femmes ayant des rôles primordiaux dans la société Seneca, Hannah – dont on ne sait si elle est une captive « consentante » ou si elle est intégrée dans la communauté blanche depuis longtemps – finit par se sacrifier pour Holden, le héros blanc, bien que n'ayant aucune liaison réelle avec lui. Hannah le protège en indiquant à celui-ci la bonne route à suivre et en s'engouffrant elle-même dans le guet-apens, recevant ainsi une balle en plein cœur. Comme Louvette, son personnage s'avère ambigu. Elle est présentée comme quelqu'un de commettant aussi bien des erreurs que de bonnes actions. Cette

<sup>112</sup> "Latest DeMille Epic : Colonial America is saluted in Technicolor with a wild mixture of history and pure hokum," *Life*, 24 Novembre 1947, p. 117.

<sup>113</sup> Ouellet, Réal. Beaulieu, Alain. *Rhétorique et conquête missionnaire : le jésuite Paul Lejeune*, Sillery, Les éditions du Septentrion, Célal, 1993, p. 20.

ambivalence apporte d'ailleurs à ces personnages une richesse que seules les Amérindiennes possèdent.

Ce portrait décrit dans le film se rapproche de la réalité (une certaine agressivité est dépeinte chez les femmes Seneca) autant qu'il s'en éloigne (Hannah devient au fur et à mesure une « simple princesse »). Leur résistance physique impressionne les missionnaires Quaker. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ils soulignent le travail harassant que les femmes Seneca exécutent en agriculture et dans les plantations.<sup>114</sup> Au-delà de leur labeur quotidien et discret, les Blancs leur accordent une dimension « agressive » : dans son chapitre « Seneca Heroines », Lydia Howard Sigourney, ouvre sur une citation, « *They fought like brave men, long and well* (Halleock) », puis montre, à l'aide du poème de Hosmer qui fait allusion à un événement, celui de l'implication des cinq femmes Seneca dans la bataille entre les français et les Indiens près de l'actuelle ville de New York en 1687, que, loin d'une dévotion par sacrifice, l'on assiste à une dévotion « par la guerre ». La poète prend exemple sur des femmes combattantes (Jeanne d'Arc par exemple) pour montrer la force de ces femmes.<sup>115</sup> Plus tard, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de telles notions persistent, notamment avec l'exemple de Alice Lee Jemison, journaliste Seneca défendant activement la cause de sa Nation ; très surveillée par les différents services gouvernementaux, elle est considérée comme une femme courageuse, perçante, audacieuse et fanatique.<sup>116</sup> C'est pourquoi le film *Unconquered* a choisi une femme Seneca pour un rôle si agressif, mais, comme dans de nombreux films américains, ce rôle se transforme typiquement en princesse indienne.

### 1.1.2 La côte Nord-Ouest, le Plateau, les Plaines du Nord

Les différents films ayant pour sujet ces régions n'ont en commun que le choix spatial. La plupart connaissent un succès certain, d'autres obtiennent des résultats décevants au box-office (*The Last Hunt*, Richard Brooks, 1956), bien qu'ils bénéficient au fil des années d'une presse clémentine. Quelques-uns sont basés sur des romans, tandis que

---

<sup>114</sup> Rothenberg, Diane. "The Mothers of the Nation: Seneca Resistance to Quaker Intervention," in *Women and Colonization: Anthropological Perspectives*, Mona Etienne et Eleanor Leacock, New York, Praeger Publishers, 1980, p.63-80, in Amott, Teresa L. Matthaei, Julie A. *Race, Gender, and Work, a multi-cultural economic history of women in the United States*, South End Press, 1996, p. 37-38.

<sup>115</sup> Clement, Jesse. *Noble Deeds of American Women ; with Biographical Sketches of some of the more prominent*, Introduction de Lydia Howard Sigourney, New York et Auburn, Miller, Orton & Mulligan, 1855, p. 244.

<sup>116</sup> Hauptman, Laurence M. *Seven Generations of Iroquois Leadership: the Six Nations since 1800*, New York, Syracuse University Press, 2008, p. 65.

la majorité relève d'événements historiques réels – bien qu'outrageusement romancés. Au sein de ces paysages verdoyants, forestiers ou enneigés désormais rares, car peu exploités dans les westerns de l'âge du parlant, de la couleur et du sensationnalisme amplement comblé grâce aux fables de la Conquête de l'Ouest, l'Amérindienne prend une place des plus intéressantes, non pas par son caractère – fidèle à ses antipodes de princesse et de femme déloyale – mais grâce à son évolution au cours de l'histoire. En effet, ces films présentent des rôles déterminants pour les femmes amérindiennes.

Tout d'abord, notons que la côte Nord-Ouest est le seul domaine territorial non représenté dans notre filmographie. Tribu très prospère car bénéficiant d'un climat favorable et de ressources naturelles riches, notamment grâce à une pêche (cétacés, saumon, truite...) très fructueuse, elle rivalise de richesses, particulièrement affichées au cours de potlachs, et forme ainsi une société stratifiée et hiérarchisée. Une telle surenchère d'abondance mène petit à petit le système à sa perte. Les Américains n'ont pas souhaité filmer des fictions ayant pour sujet le mode de vie et la culture des peuples du Nord-Ouest. Lieu qui n'a pas ou peu suscité de guerres, conflits ou autre fait sensationnel, les réalisateurs s'en désintéressent premièrement car les premiers Indian Films sont tournés par commodité (proximité des studios à New York) sur la Côte Est, et deuxièmement parce que les principaux westerns glorifient les grandes batailles, et surexploitent donc l'image des Apaches, des Cheyennes, des Sioux et plus généralement les tribus des Plaines.

*Across the Wide Missouri* (William A. Wellman, 1951) et *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952), deux films basés sur des romans, connaissent un succès relatif notamment grâce à leur distribution, les rôles principaux étant joués respectivement par Clark Gable et Kirk Douglas. La femme Blackfoot apparaît ici sous les traits d'une princesse, la première étant plus spontanée et naïve que la deuxième. Le fait que traditionnellement les femmes Blackfoot s'occupent de la sphère domestique joue certainement un rôle déterminant dans ces deux films. Kamiah (Maria Marquez), dans *Across the Wide Missouri*, est la petite-fille du Chef Blackfoot Bear Ghost, et remplit un rôle de femme au foyer. Son rôle paraît restreint, bien qu'elle connaisse une évolution intéressante – telle celle de Pocahontas en 1995 : Kamiah est une jeune fille spontanée et enjouée au début du film, puis devient une jeune femme responsable, mariée au trappeur Flint Mitchell (Clark Gable) et mère d'un petit garçon, le narrateur. Cependant, sa nature très sociable et naïve renforce le stéréotype de l'Indien enfant, que l'on doit éduquer.

*The Big Sky* est, comme *Unconquered* (DeMille, 1947), un paléo-western (western des pionniers) en référant aux « Great Americans First ».<sup>117</sup> Si Teal Eye est également une princesse Blackfoot, fille d'un chef Piegan, dans *The Big Sky*, la jeune femme n'est pas aussi insouciant que la première. En effet, Teal Eye, réservée et stoïque, a été captive des Crows avant de s'enfuir et d'être « adoptée » par un Français. Elle peut être violente, notamment suite aux débordements engendrés par la convoitise qu'elle suscite. Son caractère énigmatique éveille la curiosité des hommes faisant partie de l'expédition, et tout particulièrement Boone Caudill (Dewey Martin), qui l'épousera à la fin, et ira la rejoindre dans sa tribu : « *Une femme qui parle pas, c'est pire qu'une bavarde. On ne sait pas ce qu'elle pense.* » Tant son apparence que son silence apparaissent déjà dans le roman publié en 1947 : « *A woman came out of a lodge, her eyes wide like a watching doe and her body slim as a girl's* » ; Jim ajoute « *How be ye, Teal Eye ? Still purty as a pet bug, you are.* » *Teal Eye didn't speak.* »<sup>118</sup>

Son aspect sauvage est également présent au travers de son nom : Teal – une sarcelle – et Eye pour ses yeux turquoises, qui la rendent mystérieuse.<sup>119</sup> Lorsqu'elle réintègre sa tribu à la fin du film, nous supposons qu'elle adopte alors un mode de vie similaire à celui de Kamiah, car elle entame une vie de couple avec Boone qui l'a rejointe. Ce passage attire d'ailleurs l'attention des membres du Production Code Administration, qui condamnent le mariage entre Teal-Eye et Boone dans le scénario initial où les deux personnages sont mariés suite à leur nuit passée ensemble. Qualifiant l'idée de cette nuit pré-maritale d'inacceptable, ils trouvent une parade : « *when she symbolically cuts the thong holding back the flap to her wigwam with Boone's knife, she initiates an unknowing Boone into marriage, Blackfoot style, and he has nothing to say about it.* ».<sup>120</sup>

Les femmes Blackfoot ont un rôle particulièrement important dans la société, notamment dans le cadre de certains rituels ; elles représentent un lien entre les pratiques spirituelles et les hommes, et sont les seules à mener la Sun Dance.<sup>121</sup> La polygamie des Blackfoot est, comme pour les autres tribus, éludée dans les films. Bien que les femmes

<sup>117</sup> Durafour, Jean-Michel. *Hawks, cinéaste du retrait*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 162.

<sup>118</sup> Guthrie, Alfred Bertram. *The Big Sky*, New York, First Mariner Books, 2002, p. 325.

<sup>119</sup> William Rothman propose une analyse de quelques prénoms féminins dans son étude : *The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Edimbourg, New-York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Cambridge University Press, 2004, p. 114.

<sup>120</sup> McCarthy, Todd. *Howard Hawks, The Grey Fox of Hollywood*, New York, Grove Press, 1997, p.487-488.



Blackfoot participent activement à la vie courante, leur rôle étant essentiel tant pour la production que pour la préparation des nécessités quotidiennes,<sup>122</sup> elles peuvent également se battre au côté des hommes de leur tribu. Elles sont d'ailleurs qualifiées de « *manly-hearted* ». <sup>123</sup> Considérées comme agressives, indépendantes, ambitieuses, libérées et propriétaires de nombreux biens,<sup>124</sup> cet aspect n'est aucunement développé dans les films, notamment lorsque l'héroïne est une « princesse ». Celle-ci est néanmoins un élément clé dans la tribu Blackfoot, qui privilégie ces traits : la soumission, la modestie et la timidité.<sup>125</sup>

Dans ce cadre, Kamiah correspond tout à fait à ce portrait. Cependant, son innocence juvénile n'est pas suffisante pour la présenter comme une jeune adolescente, telle qu'elle devrait apparaître dans la réalité. En effet, les femmes Blackfoot se marient jeunes (à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, elles ont entre 16 et 18 ans, tandis qu'un siècle plus tard, elles n'ont qu'entre 10 et 13 ans)<sup>126</sup> mais des âges si précoces ne sont pas montré à l'écran, et les réalisateurs préfèrent montrer des jeunes femmes spontanées, telles que Kamiah, mais aussi Pocahontas en 1995. Ces femmes plus discrètes et moins combatives, portent néanmoins une admiration aux femmes « *manly-hearted* » et les envient pour leur forme de féminisme dans un univers masculin.<sup>127</sup> Lorsque William Bevis s'entretient avec A.B. Guthrie Jr., il lui rapporte sa déception quant au point de vue biaisé, puisqu'à aucun moment l'histoire est contée par les Blackfoot : « *There is no single paragraph from Teal Eye's point of view. (...) It would be wonderful if some woman would write a great novel totally within Teal Eye, using Guthrie's material.* »<sup>128</sup>

Une destinée semblable à celle de Kamiah est celle de Swan dans *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972). La jeune femme fait partie des Têtes Plates, tribu des

<sup>121</sup> Lee, Richard B. Heywood Daly, Richard. *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Cambridge University Press, 1999, p. 39.

<sup>122</sup> Klein, Laura Frances. Ackerman, Lillian Alice. *Women and Power in Native North America*, University of Oklahoma Press, 1995, p. 114.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>124</sup> Carter, Sarah. *Aboriginal people and Colonizers of Western Canada to 1900*, Themes in Canadian Social History, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 90.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>126</sup> Isenberg, Andrew C. *The Destruction of the Bison: An Environmental History, 1750-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 100.

<sup>127</sup> Roscoe, Will. *Changing Ones: Third and Fourth Genders in Native North America*, New York, St Martin's Press, 2000, p. 86-87.

<sup>128</sup> Bevis, William, in Benson, Jackson J. *Under the Big Sky: A Biography of A.B. Guthrie Jr.*, University of Nebraska Press, 2009, p. 264.

Montagne Rocheuses redoutant les Blackfoot,<sup>129</sup> et est offerte à Johnson par son père en guise de remerciement. Silencieuse et réservée, elle reste aux côtés de Johnson et s'occupe de Caleb, orphelin adopté par Johnson. Son nom, Swan, évoque l'animal majestueux fidèle à un autre cygne sur une longue période, et décrit ainsi la relation que la jeune femme entretient avec Johnson. Le film s'intéresse aux conflits intertribaux, cause du décès de celle-ci, assassinée par des Crows. Si le film explique cet acte par la vengeance des Crows à cause du « faux-pas » de Johnson dans leur cimetière, le roman « *Crow Killer the Saga of the Liver-Eatin Johnson* », révèle un acte d'une cruauté gratuite. L'œuvre originale est moins allusive dans les détails, et montre le trappeur solitaire recueillant les ossements de sa femme et du fœtus de quelques mois, élément déclencheur dans la folie meurtrière de Johnson, qui va tuer environ cinq cents Crows et manger leur foie en guise de représailles. Ces faits sont atténués dans le film qui ne les montre pas explicitement.

*The Last Hunt* (1956) présente une jeune femme – seulement nommée « Indian Girl » - mettant en valeur un duo opposant Charlie Gilson (Robert Taylor) et Sandy McKenzie (Stewart Granger) dans le cadre des dernières tueries de buffles. Le réalisateur commente l'échec commercial de son film dans *Les Cahiers du Cinéma* en 1959 :

C'était d'une honnêteté si brutale que, en Amérique, personne n'a supporté. Il y a chez nous des millions de chasseurs qui n'ont pas pu supporter de voir le film, parce qu'ils ne se sont pas rendu compte que des chasseurs ont massacré les bisons, sauvagement massacré seize millions de bisons. Non pas, comme les Indiens, pour en manger la viande, mais pour les peaux, pour toucher deux dollars par peau.<sup>130</sup>

La dureté du film offre un mélodrame poignant plutôt qu'un divertissement populaire, bien que la réception de *The Last Hunt* ait évolué au cours des années.

Le personnage joué par Debrat Paget, rôle quasi-similaire à celui qu'elle incarnait dans *Broken Arrow*, est une jeune femme déchirée entre deux hommes. De telles rivalités entre trappeurs existent réellement, comme par exemple celle qui sépare Joe Meck et Milton Sublette qui se disputent l'amour de Agneau de la Montagne, une Shoshone. Cependant, la réalité est plus compliquée qu'une opposition entre un « bon » et un « méchant ». La plupart des trappeurs s'échangent ou se volent leurs femmes amérindiennes, et, en l'occurrence, Agneau de la Montagne choisit dans un premier temps

<sup>129</sup> Von Aderkas, Elizabeth. Hook, Christa. *American Indians of the Pacific Northwest*, Oxford, New York, Osprey Publishing, 2005, p. 8.

<sup>130</sup> Brooks, Richard. *Les Cahiers du Cinéma*, 1959, cité dans l'article de Pierre-André Arène, site <http://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?t=5380> consulté le 10 août 2009.

Sublette qui possède davantage de chevaux, pour finalement s'unir à Meck.<sup>131</sup> Dans *The Last Hunt*, Debra Paget, très convoitée, demeure impassible, attendant d'être choisie par Gilson.

### 1.1.3 *Sacagawea*

L'un des paradoxes de la filmographie hollywoodienne est l'absence de réalisations majeures mettant en scène le personnage de Sacagawea, alors que nombre de films traitent de la vie de Pocahontas. Certes, Pocahontas symbolise à elle seule à la fois la communion absolue avec la nature et la dévotion envers l'homme blanc. Elle pourrait être une adolescente anglo-américaine, et tous les films insistent sur sa connaissance de la nature, et ce des films muets jusqu'à la version des studios Disney. Elle sauve les Blancs (les colons de la famine, John Smith de la peine de mort) et éprouve une volonté de côtoyer la culture anglo-saxonne. Certaines zones de mystère suffisent à peaufiner le mythe, la plus grande ombre sur la vie de Pocahontas étant entretenue par les écrits romanesques de John Smith. Cependant, Sacagawea possède exactement les mêmes qualités. Sa connaissance de la nature et du territoire américain en font une guide parfaite, et sa dévotion envers Lewis et Clark offre un « pont » entre la volonté de colonisation (qualifiée d'exploration puisqu'ils sont envoyés par Jefferson pour recenser la faune et la flore) et la nature, parfois accueillante, souvent hostile. Sacagawea est Shoshone et mariée à Toussaint Charbonneau, un trappeur Canadien français.

Sa dévotion pour les explorateurs les aide à ne pas échouer dans leur traversée. Elle sauve les journaux et les vivres qui auraient été perdus sans son intervention. De plus, ses origines Shoshone lui permettent d'être l'intermédiaire dans la rencontre entre les membres de l'expédition et la tribu Shoshone, dans laquelle elle aurait pu rester. Elle cultive également le mythe sur certains points : sa date et son lieu de naissance et de mort. Ses représentations filmiques sont rares et relativement négligeables. *The Big Sky* est une allusion à l'expédition de Lewis et Clark. Teal Eye y est une princesse plus sur la réserve que Sacagawea, qui est présentée régulièrement comme une femme entièrement dévouée aux Blancs, que ce soit les membres de l'expédition ou son mari. *Lewis and Clark : Great Journey West* (Bruce Neibaur, 2002) est un échec commercial. Pourtant, les ingrédients de *Dances With Wolves* y sont recyclés. En plus, le choix de l'actrice s'est porté sur Alex Rice,

---

<sup>131</sup> Brown, Dee. *Ces dames de l'ouest*, Paris, Co-Edition Stock-Opéra Mundi, Editions Stock, 1974, p. 279.

Mohawk, ce qui confirme la tendance systématique des années 2000 à ne recruter que des Amérindiens pour des rôles amérindiens.

Son autre apparition, plus surprenante car il s'agit d'une comédie et non d'un western, est celle de *Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006). Toutefois, son rôle n'a rien de surprenant : lorsque sa statue de cire s'anime, elle devient l'archétype de la douce et dévouée princesse. Soulignons toutefois son effigie sur la série de pièces de un dollar « Liberty », éditée de 2000 à 2008. Le choix de Sacagawea pour cette pièce lui confère une place particulière, grâce à la puissance symbolique et institutionnelle du dollar : « *En devenant le médiateur par excellence entre le sujet et le monde extérieur, le dollar témoigne de la légitimité politique et culturelle de l'accession à la richesse, en même temps qu'il rend crédible la promesse de la rédemption utopiste.* »<sup>132</sup> Ainsi, malgré sa discrétion culturelle tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le personnage de Sacagawea semble devenir de plus en plus (re)connu. Sa nouvelle présence la porte au rang de ces héros américains qui forgent la nation : « *en somme l'Ouest, exceptionnel car porteur de rêve, doit être individualisé dès lors que l'on veut penser l'avenir des Etats-Unis. Il constitue une étape essentielle du raisonnement sur le modèle américain.* »<sup>133</sup> Pocahontas fait également partie de ces légendes.

#### 1.1.4 Les Plaines : des tribus guerrières surreprésentées

Un tel enthousiasme pour les tribus des Plaines serait dû, selon John C. Ewers dans son article « The Emergence of the Plains Indian as the Symbol of the North American Indian » extrait du *Smithsonian Report for 1964*, aux œuvres de George Catlin et Karl Bodmer, dont les peintures s'attardent sur les grands espaces des Plaines et les Indiens des Plaines.<sup>134</sup> Que ce soit dans les documents historiques ou dans les œuvres fictionnelles, « *Plains Indian women are described in a European mode. In keeping with the pervasive European idea that women constitute the passive, inferior, and hidden side of humanity, Plains Indian women are rarely visible as individuals or a category of people in the early*

<sup>132</sup> Mercier, Guy. « La conquête de l'Amérique : de l'Utopie à la gestion du bonheur », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 38, n°105, 1994, p.445-451, p. 451.

<sup>133</sup> Villerbu, Tangi. *La Conquête de l'Ouest, le récit français de la nation américaine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Collection « Histoire », Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 65.

<sup>134</sup> Friar Ralph E. et Natasha A. *Op.cit.*, p. 34-35.



*journals of traders, missionaries, explorers, and government agents.* »<sup>135</sup> Dans le cinéma hollywoodien, qui affiche inlassablement l'image de l'Indien sanguinaire, les Apaches et les Cheyennes sont massivement représentés. Moults westerns sont en réalité des films de guerre, souvent entre la cavalerie et les Amérindiens, les relations intertribales étant éludées.

L'Amérindienne tient donc dans ce contexte une place amoindrie : elle peut être princesse et se détacher de ses compatriotes belliqueux, ou bien s'associer directement ou non à ces derniers en leur apportant une arme de choix, son charme et sa séduction, et en tentant ainsi d'obtenir les faveurs des héros blancs. Parmi les deux principales notions associées à la femme des Plaines, on retrouve régulièrement le travail et le mariage.<sup>136</sup> Souvent décrites comme des femmes rudes et évoluant dans un milieu proche de l'esclavagisme, elles existent ainsi à l'écran en tant que figurantes travaillant en arrière plan ou au travers de leur rôle de femmes mariées (et soumises). Un tel asservissement apparaît dans divers témoignages, dont les plus excessifs dépeignent le misérabilisme des femmes qui tuent leurs propres filles afin de leur éviter une vie si cruelle et qui se suicident en se pendant.<sup>137</sup> Loin du suicide par dévotion possédant une dimension tragi-romantique dans la littérature et le cinéma, il s'agit ici d'un acte de désespoir que les colons utilisent comme indice d'une culture qui ne traite pas les femmes aussi bien que les Anglo-américains ne le font.

Certains films ne mentionnent pas précisément l'origine tribale de certaines Amérindiennes, tels que *Last Train From Gun Hill* (John Sturges, 1959) ou *Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944). Il paraît explicite qu'il s'agit des Amérindiennes des Plaines, voire du Sud-Ouest, mais ces jeunes femmes campent une Amérindienne Hollywoodienne, c'est-à-dire jouent le rôle typique de l'Indienne. Le premier film, *Last Train From Gun Hill*, bien que dénonciateur, accumule les remarques racistes afin de démontrer la violence inhérente à ces propos qui mènent à un meurtre gratuit, celui de Catherine Morgan, la femme du héros. Telle Marion Crane (Janet Leigh) dans *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960),

<sup>135</sup> Albers, Patricia. *Medicine, Beatrice. The Hidden Half: Studies of Plains Indian Women*, Lanham, Londres, University Press of America, 1983, p. 3.

<sup>136</sup> West, Katherine M. "Beasts of burden and menial slaves: nineteenth century observations of Northern Plains Indian Women," in Albers, Patricia. *Medicine, Beatrice. Op.cit.*, p. 31.

<sup>137</sup> Gold Thwaites, Reuben. "Early Western Travels, 1748-1846, A Series of Annotated Reprints of some of the best and rarest contemporary volumes of travel, descriptive of the Aborigines and Social and Economic Conditions in the Middle and Far West, during the Period of Early American Settlement," Volume 5, *Bradbury's Travels in the Interior of America 1809-1811*, A.H.Clark, Cleveland Ohio, 2007, p. 109.

la jeune femme va être assassinée en tout début de film et servir de leitmotiv tout au long de l'œuvre. Même absente, on y fait sans cesse référence, via des commentaires obscènes : « *Y a rien de plus joli que quelques Indiennes* », « *Il ne s'agit rien que d'une Indienne* » ou encore « *C'est pas ici qu'on arrête quelqu'un pour le meurtre d'une Indienne, on le récompense* ».

Le second film, *Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944) s'avère assez caricatural pour les Amérindiens. Ce film contient les éléments « glorieux » de l'Âge d'Or, dont le Technicolor. Pourtant, des efforts sont faits en employant 251 figurants Navajo. Dawn Starlight, jouée par Linda Darnell, s'avère être une belle femme amérindienne amoureuse de Buffalo Bill. Darnell, qui est un huitième Cherokee, intéresse les figurants Navajos, dont le leader, en regardant les mains de l'actrice déclare « *Hands no work. No good squaw.* »<sup>138</sup> Ceci étant, il paraît surprenant que son nom figure sur l'affiche principale au même titre que Joel McCrea et Maureen O'Hara, alors que son rôle est tout à fait inabouti. Le personnage de l'Amérindienne dans ce film ne doit sa substance qu'à son interprète, déjà connue du grand public.

Les tribus des Plaines et du Sud-Ouest apparaissant régulièrement sur les écrans sont celles des Sioux, des Cheyennes, des Kiowas, des Comanches et des Crows. Nations très vastes, elles ne sont que superficiellement abordées dans les films : *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970) et *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990) présentent une vision des Sioux restreinte et dont les pratiques artistiques et manuelles des femmes sont totalement occultées et les capacités guerrières inexistantes ; et seul le premier film met en scène au premier plan une héroïne amérindienne. Dans *The Unforgiven* (John Huston, 1960), Audrey Hepburn joue une Kiowa enlevée et adoptée par une famille blanche, et *The Searchers* (John Ford, 1956) offre quelques scènes avec des Comanches – un enlèvement et un Conseil – sans pour autant explorer la culture de cette tribu. Natalie Wood y joue le rôle d'une captive devenue femme du chef Scar. Dans la réalité, les femmes captives, nombreuses chez les Comanches, obtiennent un statut important dans la vie sociale et économique de la tribu.<sup>139</sup> C'est le cas de Debbie Edwards (Natalie Wood),

<sup>138</sup> Denton, James F. "The Red Man Plays Indian," in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, Ames, The Iowa State University Press, 1980, Introduction, p. 69.

<sup>139</sup> Linton, Ralph. "The Comanche Sun Dance," *American Anthropologist*, n.s., 37, 1935, pp. 420-28, in Brooks, James F. "This Evil Extends Especially... to the Feminine Sex' : Negotiating Captivity in the New

qui côtoie les femmes Comanches s'étant elles aussi « élevées » dans le système tribal. Cependant, elle-même et *Stand with the Fist* dans le film de Costner sont des blanches captives, et ont donc un statut à part dans la filmographie. Celui-ci sera étudié lors des questions raciales concernant le métissage.

La tribu ayant subi une évolution des plus intéressantes est celle des Cheyennes, notamment grâce à John Ford, qui tourne *Cheyenne Autumn* (1964), film rédempteur à la fois dans le milieu hollywoodien et dans la propre filmographie de John Ford, riche en westerns et en clichés. Si les films se sont attardés sur les deux dernières grandes ères de la tribu, c'est-à-dire la chasse au bison et les déportations vers les réserves, ils en oublient, comme pour les autres tribus, les « débuts » des Cheyennes, alors qu'ils sont un peuple sédentaire et agriculteur. De plus, selon les témoignages de Lewis et Clark, les Cheyennes sont réservés et craintifs, et évitent ainsi les contacts avec les blancs.<sup>140</sup> Ce n'est donc pas cet aspect qui sera développé dans les films, mais plutôt leur propension guerrière (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) ou leur déportation (*Cheyenne Autumn*, Ford, 1964). De même, les activités des Amérindiennes ne sont pas mentionnées. Pourtant, déjà lors du passage de Lewis et Clark, la confection de mocassins, souvent destinés à la vente pour d'autres tribus, est une des spécialités des femmes Cheyennes.<sup>141</sup>

Dans la réalité, au sein de la tribu, la cellule familiale, souche du noyau économique et composée principalement de chasseurs et de femmes s'attelant à la préparation de la viande, occupe un tipi, et est basée sur un système matriarcal. Peu explicité dans les films, le rôle de la femme est également de plus en plus moindre dans la réalité, ce que Fred Eggan explique avec la mutation du type de société, passant d'une sédentarité à une vie dans les Plaines :

The early pre-Plains Cheyennes are pictured as semisedentary village horticulturalists, much like their Mandan, Hidatsa, and Arikara neighbors along the Missouri River. As Eggan wrote, "all the tribes of the Prairie Areas using earth lodges had a complex social organization centering around the village, with a formal clan organization and kinship systems of a 'lineage' type" (1952:42). As they moved from their earth lodge villages into the nomadic lifeway of the High Plains, they are presumed to have given up the more rigid matrilineal system for the flexible bilateral bands (...). According to Eggan,

---

Mexico Borderlands," in Irwin, Mary Ann. Brooks, James. *Women and Gender in the American West*, University of New Mexico Press, 2004, p. 171.

<sup>140</sup> Grinnel, George Bird. *The Fighting Cheyennes*, Norman, University of Oklahoma Press, 1955, p. 5.

<sup>141</sup> Littlefield, Alice. Knack, Martha C. *Native Americans and Wage Labor: Ethnohistorical Perspectives*, Norman, University of Oklahoma Press, 1996, p. 136.

“the uncertainties of Plains existence were great, compared with those of the village dweller, and a flexible type of social structure was required” (1952:40).<sup>142</sup>

Les Cheyennes, comme les Comanches, se rassemblent lors de cérémonies sur le pouvoir et la fertilité dont les femmes sont exclues. Elles sont rabaissées et traitées en tant qu’objets subissant des agressions physique et sexuelle.<sup>143</sup> C’est l’un des autres faits, en plus du caractère spectaculaire des attaques guerrières, du choix effectué par les réalisateurs : les femmes sont à l’arrière plan, et il est inutile de « mentir » sur leur relative discrétion, car les sociétés matriarcales sont loin d’être aussi courantes que dans les tribus du Nord-Est. Le western étant un genre masculin, l’effacement des femmes paraît pour les cinéastes représenter fidèlement la réalité. De plus, tant de mutisme met en valeur l’attitude chaste des femmes Cheyennes, réputées à la fois pour leur virginité et pour leur vie maritale exemplaire.<sup>144</sup> Dans la réalité, elles portent des ceintures de chasteté, tout comme les femmes Sioux, qui apprennent à se servir d’arcs et de poignards pour se défendre des agressions. C’est dans ces cas-là que le contexte entre en jeu : par exemple, dans *Little Big Man*, Sunshine demande à Jack Crabb de satisfaire ses deux sœurs, ce qui paraît davantage significatif de la libération des mœurs dans les années 1960 que révélateur des pratiques cheyennes. Pendant ce temps, elle accouche seule, ce qui est également improbable, puisque les femmes enceintes sont aidées de leur mère, ou une amie de leur mère, lors de l’accouchement.<sup>145</sup>

Cette notion de pureté va servir, entre autres, de base à la figure de « princesse » chez les Sioux. Le rituel lors de la puberté révèle le mode de vie que doit suivre la jeune fille :

Suis la bonne route, ma fille, et les troupeaux de bisons sombres et vastes comme l’ombre des nuages sur la prairie te suivront. (...) Sois consciencieuse, respectueuse, aimable et modeste, ma fille. Et marche fièrement. Si les femmes perdent leur fierté et leur vertu, le printemps reviendra mais l’herbe recouvrira les traces des bisons. Sois forte,

<sup>142</sup> Straus, Anne N. “Northern Cheyenne Kinship Reconsidered,” in DeMallie, Raymond J. Ortiz, Alfonso. *North American Indian Anthropology : Essays on Society and Culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994, p. 147-148.

<sup>143</sup> Reeves Sanday, Peggy. *Female Power and Male Dominance : On the Origins of Sexual Inequality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 153.

<sup>144</sup> Abbott, Elizabeth. *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*, Montréal, Fides, 2003, p. 362.

<sup>145</sup> Kasdan, Margo. Tavernetti, Susan. « Native Americans in a Revisionist Western, *Little Big Man* (1970) », in Collins, Peter C. O’Connor John. *Hollywood’s Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003, p. 132.



comme le cœur vaillant et fort de la terre. Un peuple ne disparaît que si ses femmes sont faibles et déshonorées.<sup>146</sup>

Les Américains s'empressent de s'accaparer cette image pour la plaquer à leur propre idéologie conservatrice. Par exemple, au XIX siècle, un auteur prévient les femmes qui pèchent : « *Si vous le faites, vous resterez confinées dans une tristesse muette à vous lamenter intérieurement sur votre crédulité, votre sottise, votre duplicité et votre prostitution précoce.* »<sup>147</sup> Dans *A Man Called Horse* (1970), l'innocence de Running Deer reflète – très approximativement et maladroitement – ce que l'on attendait des femmes dans la société Sioux : « *a good girl should remain single until she was well prepared for marriage. A girl who was respected was one who was taught by her mother quilling and beading and who said nothing to courtiers until she found the right man. Rather she sat around making leggings and when young men came to see her she was silent.* »<sup>148</sup>

Soulevons également l'erreur de *A Man Called Horse*, qui laisse penser que, chez les Sioux, les personnes âgées sont abandonnées : une vieille dame, dont le fils est tué, se retrouve dépossédée de ses biens et délaissée, jusqu'à ce que Horse n'intervienne. Il est humain et généreux en comparaison des Amérindiens. Or, dans la culture Sioux, les personnes âgées sont respectées. Si les personnes mariées s'occupent de leurs parents âgés, ces derniers prennent soin de leurs petits-enfants, et en sont proches.<sup>149</sup> Concernant les coutumes Sioux, ajoutons également la reprise de la « couverture » sous laquelle vient se réfugier la jeune Amérindienne courtisée par un Sioux, qui est une image tant appréciée chez Griffith.

Apparaissent également les Amérindiennes que l'on pourrait qualifier de « mexicanisées », comme par exemple, en 1939, dans *Stagecoach* où Ford révèle une femme apache soumise à son mari Mexicain. Celui-ci présente sa femme ainsi : « *That's my wife, Yakima, my squaw.* » Une Amérindienne apparaît alors partiellement dissimulée sous un grand poncho. S'exprimant en Espagnol, elle obéit aux ordres de son mari, qui avoue se servir de sa femme comme protection contre les Apaches. Au petit matin, la jeune femme s'enfuit avec un fusil et la jument. « *Méchante Yakima* » s'exclame alors son mari,

---

<sup>146</sup> Zinn, Howard. *Op.cit.*, p. 124.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>148</sup> Témoignage d'un Sioux âgé. Hassrick, Royal B. *The Sioux, Life and Customs of a Warrior Society*, volume 72, The Civilization of the American Indian Series, Norman, University of Oklahoma Press, 1988, p. 122-123.

<sup>149</sup> Hassrick, Royal B. *Op.cit.*, p. 112.

qui pleure la perte de son cheval. Ce phénomène de « mexicanisation » qui résulte d'un amalgame entre les Amérindiennes et les Mexicaines est souvent dû aux réactions des Blancs. Par exemple, Señora Devereaux, fille du chef Nuage Rouge dans *Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954), est mariée à Matt Devereaux (Spencer Tracy) et remplit son rôle de femme et de mère, mais subit le regard désobligeant des gens du village. C'est pourquoi elle se fait appeler Señora auprès d'eux, d'une part parce que cela devient dès lors « plus acceptable », et d'autre part afin de protéger son fils métis, Joe. Restent des ambiguïtés quant à l'origine de certaines jeunes femmes.

Il faut soulever ici une question méthodologique concernant le personnage de Chihuahua dans *My Darling Clementine* (John Ford, 1946). On devine ses origines mexicaines grâce à son prénom, son habillement ainsi que son sombrero et le fait qu'elle parle parfois espagnol. Ce n'est qu'avec la réplique de Wyatt Earp (Henry Fonda) la surprenant en train de tricher au poker qu'il y a une allusion à son éventuelle origine Apache : « *I catch you doin' that again, I'll run you back to the Apache reservation where you belong* ». Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler le passage où Reno et Duke menacent de renvoyer Colorado « *back to the Indians* » (*Colorado Territory*, Raoul Walsh, 1949). Elise Marubbio et la plupart des analystes de l'œuvre de Ford considèrent le personnage de Chihuahua en tant que métisse ; cependant, avec cette seule phrase de Earp, il est précipité d'en conclure à un métissage Mexicaine-Apache. Soit Earp parle en connaissance de cause, soit il commet une erreur en la pensant Apache, ou encore il la rabaisse en s'adressant à elle de la sorte car le statut des Amérindiennes est considéré comme « inférieur » et plus « nuisible » à la société américaine.

### 1.1.5 Le Sud-Ouest

Parmi les tribus du Sud-Ouest, les plus connues ne sont qu'esquissées dans le paysage hollywoodien, particulièrement au début du siècle. Ces peuples vivent en adéquation avec le climat aride qui les entoure. Deux films pertinents – et très différents l'un de l'autre – illustrent leur mode de vie : *The Little Indian Weaver (The Children of all Lands, The Story of Bah)* (Madeline Brandeis, 1928), et *A Pueblo Legend* (Griffith, 1912). Tandis que le second film rejoint le romantisme épique si souvent développé chez Griffith, le premier propose une histoire ludique de la vie des Navajos. Une petite fille, Bah, rentre avec un petit garçon blanc qui l'a aidée pour obtenir sa poupée (« *Little white boy good*.

*Friend to Indian* ») et auquel la mère de la fillette va s'adresser : « *Bah's mother tells the boy about the Indians* ».

Le récit de la mère porte sur la vie de la tribu en général, mais également sur celle de Bah. Cette histoire éducative écrite par Madeline Brandeis, qui a signé de nombreux livres pour enfants, constitue une œuvre originale dans notre filmographie. Au prime abord, le film paraît classique : le garçon est un réel héros pour la fillette (« *Bah crowns her own chief* ») et simpliste de par les thèmes abordés par la mère (*The Devil Dance, Comment les Indiens font du feu*, etc.). Cependant, le film s'avère un instrument pédagogique idéal pour briser quelques clichés auprès des enfants. Par exemple, le garçon demande « *Are you a Squaw ?* », ce à quoi la mère lui répond « *Indian woman not called « squaw » anymore.* »

Si la couverture est un objet clé dans la narration (elle est à la fois œuvre et monnaie d'échange), Brandeis se base sur un élément réel puisque cet objet ornemental est fondamental dans la culture Navajo, ainsi que son élaboration : le tissage occupe une place primordiale dans la vie quotidienne des femmes, tant sur le plan économique qu'artistique. Brandeis utilise – consciemment ou non – également une référence implicite à la mythologie Navajo, lorsque Bah souhaite vendre sa couverture trouée à un blanc qui la lui refuse. La légende dit qu'une araignée a enseigné le tissage à une Spider Woman, à qui les tisseuses rendent désormais hommage en laissant un trou au milieu des couvertures, jusqu'à ce que les marchands refusent l'achat de celles-ci.<sup>150</sup>

Quant à la réalisation de Griffith, il incorpore quelques éléments réalistes : son héroïne Hopi porte deux chignons au-dessus des oreilles symbolisant des fleurs. Cependant, elle attend passivement le retour de son fiancé parti en guerre contre les Apaches. Les prières et les années passent, et le personnage de Mary Pickford, vieillie et les cheveux blanchis, retrouve son fiancé qu'elle a patiemment attendu. Il n'est pas question ici de relation interraciale, seulement intertribale, et, à nouveau, le romantisme de Griffith transparaît. Il « recycle » le rôle de la couverture nuptiale qui leur permet de se retrouver en toute intimité. De même, il occulte les droits des femmes Pueblo, qui, dans un cadre matrilineaire, ont de nombreuses responsabilités, et qui sont un exemple, voire un modèle, pour les femmes au Nouveau Mexique qui acquièrent un statut élevé et une

---

<sup>150</sup> Locke, Raymond Friday. *The Book of the Navajo*, Los Angeles, Mankind Publishing Company of Los Angeles, 6ème édition, 2001, p. 3.

certaine liberté sans doute conséquemment aux mariages interracialisés entre les femmes Pueblo et les colons. Cependant, il faut souligner que ces films concernant les Indiens du Sud-Ouest sont rares, car souvent oubliés. Les activités manuelles et esthétiques (le tissage pour les Navajos et la poterie pour les Pueblos) semblent trop « passives » pour ensuite être portées à l'écran. Les films portent généralement sur les femmes Plaines, mais aussi sur les Mexicaines (*Les Sept Mercenaires*, Sturges, 1960).

Pour finir cette analyse concernant la place, le rôle et le statut de l'Amérindienne à l'écran, nous observons une dichotomie entre le cinéma muet et le reste de notre filmographie. Dans un premier temps, par facilité, les réalisateurs s'inspirent librement des tribus de la côte Est. Ils se reposent sur des légendes qui ont remporté un succès littéraire et théâtral (Pocahontas et Hiawatha), et qui permettent, alors que la compréhension reste limitée de par la technique, une portée plus grande. Cependant, ils introduisent aussi avec audace des tribus plus rares à l'écran, comme les Hopis par exemple. DeMille est le seul à perpétuer la tradition du cinéma muet en choisissant deux thèmes concernant les Amérindiens de la côte Nord-Est (*Northwest Mounted Police* et *Unconquered*). Habitué à réaliser et produire des succès commerciaux, DeMille met en scène des tribus qui ne sont pas issues des Plaines. Ses films, quoique très caricaturaux, font figure d'exception dans notre filmographie, mais ses personnages d'Amérindiennes, Louvette et Hannah, ne diffèrent que très peu d'autres femmes. La première fait penser à Pearl dans *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), tandis que le portrait et le parcours de la deuxième rappelle celui de Nita dans *Arrowhead* (Charles Marquis Warren, 1953).

En revanche, le Romantisme ainsi que le conçoit Griffith disparaît chez DeMille. De même, l'intérêt anthropologique que portent les scénaristes, réalisateurs et producteurs aux différentes tribus s'amenuise au fur et à mesure que sont délaissées les tribus du Sud-Ouest et que l'Est ne signifie qu'une seule légende, celle de Pocahontas. C'est ainsi que les portraits d'Amérindiennes se ressemblent de manière assez significative dans les tribus de l'Est : Pocahontas et Kamiah (*Across the Wide Missouri*, 1951) représentent le même idéal de la princesse. Toutefois, le Grand Nord est une exception notoire. Les femmes Inuit ont souvent des rôles sulfureux (Talu dans *Frozen Justice*, 1929), d'une part parce qu'elles évoluent dans un paysage autant idyllique qu'inférieur, et d'autre part parce qu'il s'agit souvent de métisses. Or, ces dernières, comme nous le verrons en deuxième partie,



expriment à elles seules toutes les affres des Américains envers les conséquences du métissage.

Si l'étau se resserre vers les tribus dites plus guerrières, rendues célèbres au fil des westerns de l'Age d'Or, c'est avant tout par souci de facilité et de sensationnalisme. C'est avec ces grandes fresques que l'Indien d'Hollywood apparaît de manière récurrente dans les films. C'est également sur fond de réalisme lointain qu'il évolue. Si le cinéma muet parvient à rendre compte d'une certaine réalité, la plupart des films parlants proposent inéluctablement les mêmes tribus, les mêmes représentations. Le choix porté aux tribus des Plaines permet au public de retrouver des images et / ou des stéréotypes qu'il connaissait déjà par le biais de la peinture, de la photographie et de la littérature. Ce Grand Ouest si hostile se veut finalement rassurant pour le public qui y retrouve des codes qu'il a déjà vu auparavant. Tout au long du XX siècle, les erreurs spatio-temporelles commises par les réalisateurs tendent à montrer une convergence vers une tribu homogène, une tribu hollywoodienne. Cette dernière possède les attributs de diverses cultures amérindiennes. Bien qu'elle soit porteuse de stéréotypes accablants, la nouvelle tribu semblait être nécessaire, si l'on reprend la pensée de Jean -Luc Godard qui assimile le cinéma à un pays de plus sur la carte.

Certains réalisateurs tentent de représenter le plus fidèlement possible les différents peuples, tout du moins le revendiquent-ils. Toutefois, leur tentative de réalisme est principalement basée sur une représentation supposée fidèle des mœurs et coutumes amérindiennes. Or la femme amérindienne se retrouve relativement exclue de ce processus. Elle reste à l'écart à la fois de sa tribu et des Blancs, ce qui la met sur un piédestal autant que cela la stigmatise. Entre déesse et intruse américaine, elle est une figure exotique à part. Pendant l'Age d'or, lorsque les réalisateurs recrutent avec soin des Amérindiens pour des rôles de figurants ou des seconds rôles, ils en oublient leurs personnages d'Amérindiennes interprétés par des Anglo-américaines ou des Mexicaines. Si un tel constat soulève de manière flagrante un manque de réalisme, cette déformation de la réalité doit être confrontée au contexte dans lequel sont tournés les films tout au long du XX siècle.

## 1.2 Explications. Le prisme cinématographique à l'épreuve de l'histoire

Après avoir relevé les diverses représentations des femmes amérindiennes, de l'Est des Etats-Unis au Sud Ouest, et en les ayant comparées aux témoignages, descriptions et études historiques, il s'agit maintenant d'établir un lien entre ces représentations et le contexte contemporain au tournage. En effet, il serait insuffisant de déplorer un manque de réalisme certain. Les apparitions de la femme amérindienne ne sont pas dénuées d'une forte empreinte, non pas celle de la véracité historique, mais celle des réalisateurs, des producteurs, du public, et de la société américaine dans son ensemble. Ces facteurs sociopolitiques, titubant entre « désindianisation » et « réindianisation »<sup>151</sup>, transparaissent tout au long du XX siècle. Pour nous, il s'agit ici de puiser dans le contexte historique les éléments permettant de mieux appréhender l'évolution et les changements dans l'apparition de ces idéologies, et, par extension, de ces images, sans cesse transformées. En effet, les différents visages des Amérindiennes semblent parfois, avec ceux de bien d'autres minorités, jauger l'évolution de l'idéologie nord-américaine. Ainsi, cette partie permettra de mieux comprendre, de par la connaissance des sources historiques alliées au contexte contemporain à la réalisation des films, ce qu'il ressort du choix des transcriptions cinématographiques et de la perception de la femme amérindienne.

### 1.2.1 Les « Indian Film » (1895 – Première Guerre Mondiale)

#### 1.2.1.1 Le contexte hollywoodien

A ses balbutiements, le cinéma tente dans un premier temps de rendre compte des actualités, des événements mondiaux. En 1898, pendant la guerre hispano-américaine, le cinéma prend une forme journalistique. De même, alors que des cameramen filment l'exposition pan-américaine à Buffalo (New York), ils changent immédiatement de sujet suite à l'assassinat de William Mc Kinley, vingt-cinquième président des Etats-Unis, en 1901. Ils iront même jusqu'à tourner la scène de sa mort en studio,<sup>152</sup> ce qui est révélateur du processus exorciste dont font preuve les Américains au travers du septième art (ce sera

---

<sup>151</sup> Rieupeyrat, Jean-Louis. *Histoire des Apaches, la fantastique épopée du peuple de Geronimo – 1520-1981*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 318.

le cas bien plus tard pour les attentats du 11 septembre : *World Trade Center*, Oliver Stone, 2006). Les spectateurs ont droit à une « page d'information » ou un dessin animé en guise de première partie lors de leur sortie au cinéma, et ce jusque dans les années 1950, lorsque la télévision prend la relève.<sup>153</sup>

Ces actualités sont appelées « *slices of life* » et comprennent également des « découvertes » géographiques et anthropologiques : les films ethnographiques sont nés.<sup>154</sup> Les cameramen parcourent le monde pour capter des images, souvent dans des décors « dépaynants ». C'est dans cette optique qu'est filmé *Sioux Ghost Dance* en 1896. D'ailleurs, la danse est particulièrement appréciée pour le spectacle artistique et culturel qu'elle offre : *Danse Indienne* (Gabriel Veyre, l'un des opérateurs des Frères Lumière, tourné à Kahnawake, 1896), *Buck Dance* (Edison, 1896), *Wand Dance, Pueblo Indians* (Edison, 1898).<sup>155</sup> Ces faits permettent de mettre en valeur l'étroitesse du lien entre documentaire et fiction, entre réalité et imagination. Cependant, ces films ne permettent pas une réelle analyse de l'image tronquée de l'Amérindienne. Elle est vue dans son quotidien, ou tout du moins lors de la pratique d'une coutume, avec les autres membres de la tribu. Ces images sont considérées comme réalistes, bien que la mise en scène soit apprêtée.

*Sioux Ghost Dance* est la première apparition des Amérindiens à l'écran. Relevant davantage du documentaire historique – notamment grâce à la présence de Johnny-No-Neck Burke, rescapé de Wounded Knee, et de par la participation de Buffalo Bill dans ce court-métrage<sup>156</sup> – *Sioux Ghost Dance* est déjà révélateur de l'exotisme dont seront affublés les Amérindiens dans les prochains films. Auto contemplateur de ses prouesses techniques, le cinéma n'en est pas encore à une narration élaborée. Les réalisateurs, qu'on peut alors qualifier de « scientifiques novateurs » plutôt qu'artistes, tournent des films aux décors très variés : de nombreux pays, de nombreuses cultures sont représentés. On y voit souvent des danseurs, des fêtes, des cérémonies ou des paysages grandioses, car il n'est pas

---

<sup>152</sup> Clee, Paul. *Before Hollywood : from Shadow Play to the Silver Screen*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2005, p. 137.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>154</sup> Benshoff, Harry M. Griffin, Sean. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden (USA), Oxford (GB), Victoria (Australie), Wiley-Blackwell, 2004, p. 100.

<sup>155</sup> La danse continuera de ponctuer certains films, sans jamais que l'on puisse mieux appréhender la place, le rôle, le symbole et le rituel de la danse selon les tribus.

<sup>156</sup> Spehr, Paul C. « Movies and the Kinetoscope », in Gaudreault, André. *American Cinema, 1890-1909 : Themes and Variations*, Piscataway, Rutgers University Press, 2009, p. 38.

encore question d'élaborer un scénario : il suffit d'un support spectaculaire pour mettre en avant la performance dont est capable la caméra.

L'exotisme est d'autant plus mis en valeur vers 1900 avec les expositions universelles. Celles-ci, autrefois perçues comme une ouverture sur le monde et les cultures grâce aux bienfaits du colonialisme, s'avèrent surtout être des « zoos humains ». Ainsi est-ce décrit par Robert Rydell :

visitors flocked to these zoos to see what was described as these people's "barbarism" and "animalism," particularly of a sexual nature, depicting them as occupying the lowest rungs of humanity according to a racial hierarchy that justified colonialism. (...) At the Pan-American Exposition in Buffalo in 1901, "Eskimos" were exhibited in animal pens until a "village" was built for them (Rydell 213). When viewing most of the "ethnographic" and "travelogue" views found in film producers' catalogues during these early years of cinema, the Western social conception of the Other, and the Western identity it helped create, must be borne in mind.<sup>157</sup>

Les organisateurs souhaitent montrer un « juste-milieu » : les Amérindiens doivent être suffisamment exotiques, mais ne peuvent pas être trop « sauvages » ou barbares. Spencer F. Baird, organisateur de l'exposition à Philadelphie en 1876, explique que les personnes sélectionnées doivent être plus blanches que les Indiens. Chacune des familles doit avoir de l'influence au sein de la tribu, parler anglais, être propre, tout comme leurs enfants, et posséder un chien et un poney.<sup>158</sup> Ceci sera le cas dans les films, où les actes trop violents des Amérindiennes ne seront pas montrés à l'écran, mais où leur teint relativement clair, leur anglais quasi parfait et leur « propreté » reflètent les désirs des réalisateurs autant que ceux des Américains au XIX<sup>e</sup> siècle.

La fin du mythe de la frontière « croise » l'avènement du cinéma, qui s'empresse de prendre le relais de cette époque révolue en y incorporant une certaine nostalgie. Le concept de Frontière, qui est un fil directeur à la fois dans les westerns et dans la culture américaine, apparaît suite au discours de Frederick Jackson Turner (*The Significance of Frontier in American History*, 1893). Il popularise « l'idée d'un melting-pot de la

---

<sup>157</sup> Rydell, Robert. « Africains en Amérique : les villages africains dans les expositions internationales américaines (1893-1901) », in Bancel, Nicolas. *Zoos humains, XIX et XX siècles*, La Découverte, 2002, p 213, in Sirois-Trahan, Jean-François. « Movies, New Imperialism, and the New Century », in Gaudreault, André. *Op.cit.*, p. 99.

<sup>158</sup> Trennert, Robert A. Jr. "A Grand Failure: The Centennial Indian Exhibition of 1876," *Prologue*, été 1974, p 128, in Huhndorf, Shari M. *Going Native, Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 2001, p. 32.



Frontière, conduisant à la naissance de l'homo americanus, à savoir la fusion en une nouvelle race d'immigrants partis à la conquête de l'Ouest, et l'impact de ce phénomène sur le caractère américain et les institutions des Etats-Unis. »<sup>159</sup> La vision singulariste et positiviste de la Conquête de l'Ouest satisfait les spectateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle, avec des fables romanesques mettant en scène des Amérindiennes au sein de leur tribu dans un décor pittoresque. Prenant exemple sur *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) Stanley Corkin établit un parallèle entre la théorie de Turner et la mise en application de celle-ci dans le film :

Embedded in Turner's thesis was a mix of late-nineteenth century race-thinking and imperialism, and a dose of millennialism. Turner looks back on a period and place that perhaps never existed – or if it did exist did so for an historical minute – and declared it the bastion of “individualism, democracy, and nationalism” (26). In Turner's thesis was the effort to encode a usable past for a disrupted present. To its early twentieth-century audience, which was primarily urban and often not native-born, a film such as this had the power to dramatize with its technical immediacy the iconography of the West and, by implication, the historical legacy of Americans. It offers clear distinctions of good and bad and the role of a vigilant citizenry in guaranteeing the power of civilization.<sup>160</sup>

#### 1.2.1.2 Des « Easterns » (Indian Films) aux Westerns

De 1895 à la Première Guerre Mondiale, six cent quarante cinq « Indian Films », sortes de « pré-westerns pro-Indiens » présentent des histoires basées entièrement, pour la plupart, sur des personnages amérindiens. Les Indian Films reflètent le sentiment de nostalgie romantique recherché par le public entre 1895 et la Première Guerre Mondiale. Des réalisateurs comme D. W. Griffith, Thomas Ince ou Cecil B. DeMille proposent plusieurs courts-métrages muets où figure une Amérindienne dans un rôle principal. Face à ces nombreux films qui donneront le ton concernant l'image de l'Amérindienne, se dressent ceux, entre autres, de James Young Deer. Deer (scénariste, réalisateur) et sa femme Red Wing (actrice, née dans la réserve Winnebago, Nebraska) sont les seuls Amérindiens - après des débuts comme « consultants » pour une meilleure authenticité des costumes et de la culture Amérindienne, mais sans pour autant obtenir un pouvoir sur l'écriture des scénarios - à avoir une influence dans l'industrie hollywoodienne, qui devient

<sup>159</sup> Ricard, Serge. « Des Aryens aux Cow-boys : théorisation raciale et Destinée Manifeste », in Clary, Françoise. *La Destinée Manifeste des Etats-Unis au 19<sup>e</sup> siècle : Aspects culturels, géopolitiques et idéologiques*, Colloque de l'ERAC-CETAS, Publications de l'Université de Rouen avec le concours du Conseil Général de Seine Maritime, 2000, p. 72.

<sup>160</sup> Corkin, Stanley. *Realism and the Birth of the Modern United States: Cinema, Literature, and Culture*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 124.

un moyen d'expression pour eux, et plus particulièrement dans la production massive de westerns avant la Première Guerre Mondiale. Dans ce cadre, Deer tourne dès 1908 de nombreux films que ce soit pour la Biograph, Kalem, Lubin, ou encore Vitagraph. Lui aussi se tourne vers des compagnies indépendantes : la New York Motion Picture Company, filiale du groupe Bison.

Au sujet de l'embauche d'Amérindiens par cette compagnie, le producteur Fred Balshofer déclare dans ses mémoires : « *for realism and color, we added two authentic Indians to the cast*<sup>161</sup> ». Le couple devient connu et reconnu. Leurs films dénoncent le racisme et l'assimilation, et montrent la résistance des personnages face aux pressions sociales et politiques exercées. Ces films, qui n'hésitent pas à montrer des unions interracialles, deviennent populaires auprès des travailleurs immigrés et des plus défavorisés qui s'identifient aux personnages Amérindiens et bénéficient ainsi d'un sentiment anti-victorien. Jusqu'au début des années 1910, ils sont garants de la possibilité d'obtenir une place dans la société américaine tout en revendiquant ses origines et son statut. Christina Gish Bernt résume la situation : « *At a time when the majority of Americans considered Indians a vanishing race, eking out their last moments on devastated reservations, Young Deer presented American Indians not simply as props in a story about the creation of the American nation but as agents using what they gained from the whites to fight against the established order and maintain their local communities.* »

Cependant, Deer va rapidement se laisser dépasser par la censure sans cesse croissante qui répond aux revendications des organismes religieux et aux choix du public. Celui-ci est désormais beaucoup plus vaste : les classes ouvrières et les immigrés ont cédé leur place à la classe moyenne blanche qui souhaite plutôt s'enthousiasmer pour l'Amérique mythique avec ses héros et ses légendes que d'observer les revendications politiques et socioculturelles d'une minorité. Ceci donne lieu à une standardisation dans le traitement des sujets :

The result of such uniform treatment according to a broad range of industry policies (including the Production Code) was the creation of a broadly self-consistent, if oddly delimited, cinematic realm: stars could change movies, but the peculiar collection of moral, political, and physical assumptions governing their existence remained broadly

---

<sup>161</sup> Gish Bernt, Christina. "Voices in the Era of Silents: An American Indian Aesthetic in Early Silent Film," *Native Studies Review* 16, No 2 (2005), p. 45.

similar. Treatments of sexuality were displaced into the amorously erotic, while foreign nations became "mythical kingdoms," and the America of the screen was an ethnically undifferentiated nation served by oddly benevolent corporate, professional, and political institutions. To this extent, Hollywood's cinematic universe, like its foreign locations (and like "Hollywood" itself), also achieved coherence as a kind of mythical kingdom.<sup>162</sup>

Les studios tiennent compte en partie des revendications des Amérindiens, qui sont insatisfaits de l'évolution de leur image, par crainte d'une intervention étatique dans le cercle hollywoodien, que l'on veut éviter par tous les moyens. Le Code Hays n'est pas encore élaboré, et Hollywood est confronté en 1911 aux mêmes pressions des Amérindiens et du gouvernement pour une image plus positive des Amérindiens, mais par pour les mêmes raisons. Si le gouvernement condamne ces représentations, c'est parce qu'elles vont à l'encontre des valeurs progressistes mises en avant pendant le mandat de Theodore Roosevelt, président de 1901 à 1909. Ces valeurs prônent le progrès et l'assimilation. Les Amérindiens doivent en être un exemple significatif, et ne peuvent pas être porteurs de valeurs traditionnelles, perçues comme un danger par le Bureau des Affaires Indiennes, mais doivent démontrer une volonté de modernité. Ainsi, les hordes d'Indiens primitifs et agressifs déferlant sur les écrans à partir de 1911 sont synonymes de régression pour ce gouvernement et vont à l'encontre de ce qu'il veut imposer au public blanc et Amérindien. En 1911, William Selig demande au Bureau des Affaires Indiennes de tourner un film aux allures de propagande :

In a conversation with the Office (of Indian Affairs), the representative of this company said that the purpose was to show pictures of an educational character, and it is hoped that the pictures taken will represent the advancement of the Indians, and the primitive features will be eliminated so far as practicable. I hope that in extending this courtesy to the representative of the company, the Superintendent will use every influence to the end that the pictures shall be of the character indicated (Circular 532)<sup>163</sup>

Ainsi, les Amérindiens s'insurgent dans la presse de l'image de plus en plus violente et restrictive de leurs peuples véhiculée dans les films. Dans un article de *Moving Picture World* de cette année-là, on peut lire qu'un groupe amérindien ne supporte plus ces représentations fausses, biaisées et injustes d'eux-mêmes et de leur culture.<sup>164</sup> Au mieux, ces représentations deviennent risibles pour certains au vu des erreurs spatio-temporelles

---

<sup>162</sup> Bernstein, Matthew. *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, Piscataway, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 124.

<sup>163</sup> Circular 532, 13 May 1911, Department of the Interior, Office of Indian Affairs, Letter to Selig Polyscope from Commissioner of Indian, United States, in Gish Bernt, Christina. *Op. cit.*, p. 58.

accumulées dans les films. La plupart espèrent cependant faire connaître leurs opinions afin de revenir à des représentations proches de celles de Deer : les Ojibwas, après avoir abandonné l'idée de demander une forme de censure de la part du Congrès sur les films, engagent une pétition contre l'image négative des Amérindiens. Les Shoshone, les Cheyennes et les Arapahos expriment au Bureau des Affaires Indiennes leur mécontentement, en menaçant de faire remonter leurs revendications auprès de William Howard Taft, président de 1909 à 1913. Ces affaires vont engendrer une intervention étatique brève et relativement insignifiante pour la suite. Les idéaux progressistes sont de moins en moins influents avec l'arrivée au pouvoir de Taft, puis de Woodrow Wilson. Sans le gouvernement, les Amérindiens peuvent difficilement faire entendre leurs revendications contre les représentations racistes d'Hollywood.

Cette période faste en images positives d'Amérindiennes, dont le pic est en 1908 avec une augmentation flagrante d'Indian Films,<sup>165</sup> se termine en 1911 avec une « ruée vers l'Ouest » du cinéma qui change la donne. Il s'agit d'une mutation intra cinématographique, impulsée par Griffith qui repère des décors en Californie, génère une nouvelle image des Amérindiens : la délocalisation des tournages de New York à Hollywood est propice, non plus aux cadres pastoraux, mais à des chevauchées guerrières dans le désert californien. La nouvelle représentation, plus agressive, après 1911 est partiellement attribuée au fait que les grands espaces arides en Californie engendreraient un modèle conflictuel, tandis que la cote Est imposait un modèle pastoral. De plus, une quinzaine d'années après l'émerveillement des premières projections cinématographiques, le public attend désormais davantage que des décors simplistes et une histoire sans action. A cela s'ajoute un changement politique : la fin du mandat de Theodore Roosevelt et l'arrivée au pouvoir de Wilson puis Harding à la présidence. Ces divers événements, suivis de la Première Guerre Mondiale et l'entrée des Etats-Unis dans le conflit en 1917, puis la même année du Krach boursier et de l'avènement du parlant (1929), mettent un point final à cette période du muet extrêmement faste en drames.

De plus, la démocratisation du cinéma à partir de 1911 attire un nouveau public composé des classes moyennes blanches. Outre la diversification nouvelle du public, Scott Simmon dans *The Invention of the Western Film : a Cultural History of the Genre's First*

---

<sup>164</sup> « The Make-Believe Indian », *Moving Picture World*, 4 mars 1911, p. 473.

<sup>165</sup> Simmon, Scott. *Op.cit.*, p. 9.



*Half-Century*, explique l'abandon des « Eastern Western » par plusieurs facteurs. Il rapporte quelques écrits du magazine de cinéma *Moving Picture World* qui soulignent la lassitude qu'éprouve le public face à ces histoires qui se ressemblent, avec, entre autres, les mêmes Indiens, les métis(es) pernicleux(es), les belles femmes « Peau-Rouge », etc. On déplore aussi l'omniprésence du personnage Indien, celui du cinéma joué par des acteurs blancs.<sup>166</sup> Rapidement et de manière continue, Hollywood impose sa représentation des Amérindiens, qui va prévaloir tout au long du XX siècle au détriment des documentaires ou autres drames. Le Western en tant que genre va s'imposer et impose l'image dichotomique « Bon Sauvage / Barbare » (« Noble / Ignoble Savage »).

Ces éléments vont modifier l'image de l'Amérindienne. Cependant, ce sont surtout les hommes amérindiens qui seront touchés par ce revirement de situation. Concernant la femme amérindienne, son portrait passe de l'unidimensionnalité à un schéma binaire, et ce jusqu'aux années 1950. Elle n'est plus individualisée dans son quotidien : elle est « princesse » ou « squaw » par rapport aux blancs qu'elle fréquente. Ses apparitions seront plus simplistes et prévisibles pour les grandes productions aux enjeux financiers annoncés. Les films présentant uniquement des personnages amérindiens n'existent plus et ne reviendront jamais sur les écrans. Seuls des scénaristes, des réalisateurs et producteurs amérindiens tourneront des films mettant en scène la vie actuelle des Amérindiens (*Smoke Signals*, Chris Eyre, 1998).

### 1.2.1.3 Le public

Les lecteurs des Dime Novels trouvent rapidement leur compte dans les films, principalement les Indian Films et les westerns. On dit d'abord qu'ils sont destinés aux petits garçons et aux Européens, mais les adultes, issus dans un premier temps de classe ouvrière, sont de fidèles spectateurs.<sup>167</sup> En effet, bien que ce soit à New York que les premiers films enchantent la classe moyenne dans des théâtres de Vaudeville, à partir de 1905, le cinéma, divertissement urbain, est alors associé aux classes ouvrières et aux immigrants. Parmi les « rescapés » de la classe moyenne, on retrouve les femmes et les enfants, public autrefois très assidu du Vaudeville.<sup>168</sup> Le nombre d'immigrants, qui

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>167</sup> Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema : 1907-1915*, vol.2, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 169.

<sup>168</sup> Gaudreault, André. *Op.cit.*, p. 11.

constituent une grande partie du public, connaît un pic historique de 1900 à 1910 (8,8 millions) avant de redescendre la décennie suivante (5,7 millions).<sup>169</sup> Le public compte également les femmes d'un certain âge et les femmes âgées, les plus jeunes (seize à trente ans) étant moins assidues. Dans les villes, les immigrés ne parlant pas anglais assistent plus souvent aux films que les anglophones. Les marins sont également un public fidèle.<sup>170</sup>

D'une part, ce nouveau public, plus vaste, plus populaire, s'enthousiasme pour cet art accessible – des images sans paroles, ni sous-titres (seuls quelques intertitres sont nécessaires pour expliciter l'histoire). Le cinéma est un lieu idéal de syncrétisme populaire. D'autre part, les Américains nés aux Etats-Unis, promouvant officiellement le multiculturalisme, s'inquiètent pourtant vivement des conséquences de l'intégration des immigrants. Madison Grant s'en alarme dans son *The Passing of the Great Race* : « *These immigrants (Mediterraneans, Balkans, Poles) adopt the language of the native American, they wear his clothes they steal his name, and they are beginning to take his women. To permit assimilation was to encourage "racial hybrids": "ethnic horrors that will be beyond the powers of future anthropologists to unravel"* »<sup>171</sup> L'immigration, devenue une menace et non plus une régénération,<sup>172</sup> le féminisme, la libération des mœurs ou encore la frénésie urbaine multiculturelle seront autant de facteurs amenant les réalisateurs à se replier sur la période de la Conquête de l'Ouest qui vient juste de se terminer et de vanter la vie rurale et agricole.<sup>173</sup> Face à ces Américaines affranchies, elles-mêmes consommatrices de films, les hommes se complaisent à contempler l'image d'une Amérindienne sur qui ils pensent avoir toute puissance. Face à une vie urbaine des plus éprouvantes, les ouvriers et les immigrants s'identifient à ces personnages amérindiens représentés dans les Indian Films, qui font miroiter la possibilité d'être valorisé dans la société actuelle. Face à une vie répétitive et monotone, le divertissement semble être la réponse. Et un film, souvent comparé aux hiéroglyphes égyptiens par les réalisateurs pionniers, coûte seulement le prix d'un verre de bière. Il s'avère donc accessible financièrement et culturellement.

---

<sup>169</sup> Trotignon, Yves. *Le XX siècle américain, septième édition réactualisée*, Paris, Bordas, 1984, p. 12.

<sup>170</sup> Vardac, Alexander Nicholas. *Stage to Screen, Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge, Harvard University Press, 1949, p. 67.

<sup>171</sup> Grant, Madison. *The Passing of the Great Race*, 1916, in Staiger, Janet. *Op.cit.*, p. 22.

<sup>172</sup> Delanoë, Nelcy, Roskowski, Joelle. *Voix Indiennes, voix américaines, les deux visions de la Conquête du Nouveau Monde*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 258.

Lewis Jacobs, avec son analyse du cinéma et du public dans *The Rise of the American Film* (1939), laisse entrevoir le pouvoir du cinéma et l'assiduité de son nouveau public :

The content of American motion pictures since their inception has been, in fact, not only an important historical source but a stimulant and educator to American life itself. Besides offering a social occasion and an emotional experience, they supplied audiences with information and ideas. Immigration was at its peak in 1902-1903, and the movies gave the newcomers, particularly, a respect for American law and order, an understanding of civic organizations, pride in citizenship and in the American commonwealth. Movies acquainted them with current happenings at home and abroad. Because the uncritical movie-goers were deeply impressed by what they saw in the photographs and accepted it as the real thing, the movies were powerful and persuasive. More vividly than any other single agency, they revealed the social topography of America to the immigrant, to the poor, and to the country folk. Thus from the outset movies were, besides a commodity and developing art, a social agency.<sup>174</sup>

Si les immigrants sont souvent mentionnés dans les spectateurs cinéphiles, les femmes représentent également une partie importante des spectateurs. Hollywood n'oublie pas ce public, et pense nécessaire d'incorporer des histoires à l'eau de rose, qui, selon les réalisateurs et producteurs, pourraient attirer un public féminin. De 1912, où quatre millions de femmes votent, à 1920, alors que le droit de vote aux femmes est amendé dans la Constitution, les femmes s'identifient aux personnages. A partir des années 1910, le cinéma est de plus en plus « familial », c'est-à-dire qu'il vise les enfants et les femmes, qui passent plusieurs heures à se divertir pour peu cher. Rien n'a été écrit au sujet des considérations des femmes anglo-américaines envers les Amérindiennes. Même s'il n'y a pas de témoignages, les Anglo-américaines semblent apprécier les diverses représentations des Amérindiennes.

Pour avancer cet argument, nous nous fions aux agissements et aux réactions des Anglo-américaines envers les Amérindiennes dans les films. Bien qu'au XIX siècle, les femmes britanniques rendent compte d'Amérindiennes besogneuses, renforçant l'image de la « squaw » sale, travailleuse et mécontente, prise dans une relation de polygamie apparemment coercitive,<sup>175</sup> elles se montrent également compatissantes et admiratives à l'égard des Amérindiennes, comme le montre le témoignage de Rose Pender. Voyageant en

---

<sup>173</sup> Staiger, Janet. *Bad Women : Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1995, p. 5.

<sup>174</sup> Friar Ralph E. et Natasha A. *Op. cit.*, p. 79.

1881 avec son mari dans l'Ouest américain, elle retient particulièrement la vision de la princesse Indienne et le « Vanishing American » alors qu'elle décrit son passage dans le Wyoming. Prenant exemple de la fille du chef Brule Sioux Spotted Tail, elle présente cette jeune femme comme étant naturellement innocente, belle, et capable d'accéder à la civilisation. De plus, la princesse est une intermédiaire de choix puisqu'elle tombe amoureuse d'un officier américain, et choisit ce « camp ».<sup>176</sup> Dans la culture populaire, les femmes conservent principalement ce portrait de la Noble Sauvage. L'attitude des Anglo-américaines correspond à ce que l'on pourrait qualifier de « solidarité féminine » alliée à une forme de « maternalisme » bienveillant, dérivé tout aussi pernicieux que le paternalisme. La jalousie provient parfois des Amérindiennes qui convoitent l'Américain, mais certaines Anglo-américaines sont également jalouses, sachant que les blanches sont principalement inquiètes de l'attitude provocante des Amérindiennes dont le portrait se rapproche de la femme fatale, de la « squaw ». A nouveau, ces arguments sont à relativiser puisque les réalisateurs sont tous masculins, et ils n'ont sans doute pas perçu la complexité du rapport qu'entretiennent les Anglo-américaines avec les Amérindiennes. Cet aspect sera débattu en troisième partie, concernant la hiérarchie féminine selon la vision masculine. La partie concernant les captives permettra d'autant plus d'analyser le regard que les Anglo-américaines portent sur les Amérindiennes, notamment grâce à leurs témoignages de captivité.

**1.2.1.4 Idéologie américaine concernant les Amérindiens : « ... for the frontiersman, the only good Indian may have been a dead Indian, but for the popular poet an even better Indian was a dying one. »<sup>177</sup>**

Dans *Celluloid Indians, Native Americans and Films*, Jacquelyn Kilpatrick prend l'exemple de certains passages des articles de Louis Reeves Harrison, journaliste au *Moving Picture World*, une revue de cinéma (1907-1927). Figure symbolique du mouvement progressiste, et croyant fermement au pouvoir du film, il tient un discours sur les Amérindiens qui les présente comme des « peaux-rouges » primitifs s'entretenant. Selon lui, « *The average descendent of colonial families has little use for the red man, regards*

<sup>175</sup> Morin, Karen M. "British Women Travellers and Constructions of Racial Difference across the Nineteenth-Century American West," *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol.23, N°3, 1998, pp.311-330, p. 317.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>177</sup> Fiedler, Leslie A. Zeiger, Arthur. *O Brave New World*, 1968 in Friar Ralph E. et Natasha A. *Op. cit.*, p.16.



him with distrust and, with poetic exceptions, considers him hopelessly beyond the pale of social contact. »<sup>178</sup> Dans ce magazine de cinéma, il établit clairement une hiérarchie raciale : « *Mentally he was far below the Egyptian of 6,000 years ago, but he was the physical superior of any man on earth except the strong-armed European who cultivated brain along with brawn.* »<sup>179</sup> Dans ce discours, la femme est passive. Dans les films, rarement personnalisée, elle reste en retrait avec les autres membres.

Les « exceptions poétiques » dont parle Harrison apparaissent avant la naissance du septième art. La littérature véhicule nombres de clichés, et le premier, notamment parmi les poètes, les romanciers et les auteurs de Dime Novels, est celui de l'Indien Noble, qui résiste à l'industrialisation, mais dont la disparition est inévitable :

Since any recourse to natural landscape in an age of technological ruin carries with it a sense of nostalgia, modern and contemporary authors often juxtapose the past and the present. For the atavistic heroes of Ernest HEMINGWAY's hunting and fishing stories, for example, renewed contact with nature restores a saner and simpler world, an alternative to emotional complication and despair. For Robert FROST, pastoral landscape represents an alternative to the psychic tangles of modern life, though his handling of nature is accompanied by wit, irony, and understatement. Any movement toward nostalgia is likely to receive the accusation of escapism or oversimplification, charges levelled at the Agrarian poets – Allen TATE, Robert Penn WARREN, and John Crowe RANSOM – for their obeisance to a Jeffersonian garden world resistant to the forces of industrialization, commercialization, and abstraction.<sup>180</sup>

Un exemple révélateur de l'importance du contexte dans l'élaboration des films figure dans les *Biograph Bulletin*, qui présentent l'histoire de chacun de leur nouveau film, en vantant leurs mérites, mais surtout en trahissant l'idéologie de l'époque. L'ensemble est majoritairement représentatif du mythe du Bon Sauvage au cœur pur (« *It has been said that the Indian is utterly devoid of sentiment or emotion, but such is not the case, as we illustrate in this film story, which shows that they are not only emotional but are extremely self-sacrificing.* »<sup>181</sup> « *That is why it is assumed that the Indian is unemotional – they are simply reticent and wary.* »<sup>182</sup>) et découle des idéaux véhiculés dans la littérature : selon

<sup>178</sup> Harrison, Louis Reeves. "The Bison 101 Headlines," *The Moving Picture World*, 27 avril 1912, in Kilpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 26.

<sup>179</sup> Harrison, Louis Reeves, in Kilpatrick, Jacquelyn. *Op.cit.*, p. 27.

<sup>180</sup> Serafin, Steven R. Bendixen Alfred. *The Continuum Encyclopedia of American Literature*, New York, Londres, The Continuum International Publishing Group Inc., 2005, p. 811.

<sup>181</sup> *The Kentuckian* (Wallace Mc Cutcheon, 1908), *Biograph Bulletin*, N°150, July 7, 1908, in *The Griffith Project: Volume 1*, p. 25.

<sup>182</sup> *The Indian Runner's Romance* (D.W. Griffith, 1909), *Biograph Bulletin*, N°268, August 23, 1909, in *The Griffith Project: Volume 3*, p. 6.

Mary Hunter Austin, auteur de *The Arrow Maker* en 1911, « *Indian love as romantically, as poetically, as the most sentimental white man. Every Indian is a born poet.* »<sup>183</sup> Le mouvement transcendentaliste anime ces fictions, et réapparaîtra, d'une manière autre, dans les années 1970, puis 1990. Pourtant, ces idéaux tendent vers plus d'agressivité à l'approche de la guerre où le caractère émotif et excessif des Amérindiens, selon les producteurs de l'époque, s'avère ambigu. Dans *A Mohawk's Way* (Griffith, 1910), le personnage principal est avide de vengeance et de justice, poussé par son instabilité émotionnelle. Les femmes participent activement à cette « hypersensibilité » : le film *The Squaw's Love* (D. W. Griffith, 1911) se termine ainsi : « (...) *Wild Flower has swum under the canoes of their pursuers and ripped them with a knife, causing them to sink.* »

Leur caractère indomptable enferme les Amérindiens dans une forme primitive : « (...) *civilization and education do not improve to a great extent the social status of the poor redskin.* »<sup>184</sup> De plus, c'est à cause de leur contact avec les blancs que leur misanthropie laisse place à de la défiance : « *How often has he been deceived and taken advantage of, until his erstwhile trustful nature has been changed to that of cunning suspiciousness.* »<sup>185</sup> Après l'éducation selon les normes et valeurs des blancs qui les corrompent, c'est la guerre qui les happe dans la folie civilisationniste. *The Indian Wars* (1914) est déjà un appel à la préparation de la défense. Il en sera de même avec *Northwest Passage* en 1939, véritable propagande pour faire s'engager tous les Américains.<sup>186</sup>

#### 1.2.1.5 Situation des Amérindiens et décisions politiques les concernant

Président de 1901 à 1909, Theodore Roosevelt conjugue également la vie des Amérindiens au passé. Ses propos controversés lui font envisager les Amérindiens comme des sauvages, loin de l'idée qu'il se fait de la civilisation qu'il admire tant. Cependant, il leur reconnaît des vertus, dont la capacité de se battre.<sup>187</sup> Il établit également une hiérarchie au sein même des tribus : par exemple, selon lui, les Algonquins, qui mènent une vie rude,

<sup>183</sup> Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 175.

<sup>184</sup> *A Romance of the Western Hills*, (D. W. Griffith, 1910), Biograph Bulletin, N°?, April 11, 1910, in *The Griffith Project: Volume 4*, p. 60.

<sup>185</sup> *Comata, the Sioux* (D. W. Griffith, 1909), Biograph Bulletin, N°273, September 9, 1909, in *The Griffith Project: Volume 3*, p. 184.

<sup>186</sup> Kylpatrick, Jacquelyn "Hollywood Indians," in Wishart, David J. *Encyclopedia of the Great Plains*, Center for Great Plains Studies, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, p. 269.

<sup>187</sup> Dyer, Thomas G. *Theodore Roosevelt and the Idea of Race*, Thompson-Shore, Inc, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1992, p. 70.

sont sauvages, mais non barbares, tandis que les Indiens des Plaines, nomades, sont moins civilisés.<sup>188</sup> Sa vision offensive entre en conflit avec certains auteurs romantiques à succès. Il méprise ouvertement les romanciers, dont Helen Hunt Jackson, les comparant à des fanatiques sentimentalistes.<sup>189</sup> Son roman *Ramona*, étudié dans la partie concernant les métisses, remporte un grand succès en 1884, et bénéficie d'adaptations cinématographiques : Griffith tourne sa version en 1910, Donald Crisp, en 1916, et Edwin Carere, en 1928 avec Dolores Del Rio dans le rôle principal. Ces films sont réalisés après la fin du mandat de Roosevelt.

Si le progressisme de Wilson (1913-1921) encourage par la suite l'assimilation des Amérindiens, Roosevelt souhaite également voir les Amérindiens devenir radicalement des Américains. En 1889, il écrit : « *Nowadays, we undoubtedly ought to break up the great Indian reservations, disregard the tribal governments, allot the land in severalty (with, however, only a limited power of alienation), and treat the Indians as we do other citizens, with certain exceptions, for their sakes as well as ours.* »<sup>190</sup> L'Amérindien doit donc devenir un fermier, être éduqué, être Chrétien, et bénéficier de certains des mêmes droits que les Américains. Quelques films non présents dans notre filmographie sont des documentaires aux allures de propagande au vu de l'implication de l'Etat dans leur conception. Francis Leupp, Commissaire en 1905, insiste assez subtilement sur l'importance de fondre les Amérindiens dans la société américaine en tenant compte, et même en mettant en valeur, leurs particularités : « *L'Indien est naturellement guerrier, logicien et artiste. Nous avons une place, dans notre société hautement organisée, pour ces trois traits de caractère. Ne commettons jamais l'erreur, en absorbant les Premiers américains, d'éliminer en eux ce qui est spécifiquement indien.* »<sup>191</sup> Les Indian Films reprennent cette vision par le fait de montrer ces qualités à l'écran, sans oublier d'agrémenter ces capacités d'attributs typiquement Indiens et exotiques pour le public d'alors : les canoës, les vêtements souvent affublés de plumes, les tipis.

Les premiers Indian Films paraissent sur les écrans quelques années après la mise en place du Dawes Act (1887), consistant à garantir des terres réparties individuellement

<sup>188</sup> Roosevelt, Theodore. *The Winning of the West*, in *Works*, XII, 105-106, in *Ibid.*, p. 70.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>191</sup> Leupp, Francis. 1905, in Delanoë, Nelcy. Roskowski, Joelle. *Les Indiens dans l'histoire américaine*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 132.

aux Amérindiens, ainsi que du nouveau système éducatif visant à amoindrir l'identité tribale et à prôner l'individualisme à partir de 1888. Ironiquement, ces idéologies établies pour mettre un terme à une relation paternaliste des Américains envers les Amérindiens, sont pourtant intrinsèquement paternalistes.<sup>192</sup> Si le contexte sociopolitique est donc empreint des questions territoriales (le Dawes Act, mais aussi The Indian Appropriation Act 1851, 1871, 1885, 1889, Omnibus Act 1910 etc.), les films ne sont pourtant pas révélateurs de ces préoccupations concernant la gestion, l'appropriation ou l'achat de terres. Les films traitent de l'assimilation, sujet globalement important à ce moment-là, mais de manière davantage « sociale ». En effet, les décisions purement politiques ne sont pas mentionnées explicitement, elles sont plutôt « ressenties ».

Par exemple, le moins romantique des réalisateurs américains (notamment en comparaison avec Griffith), Thomas Ince, tourne *The Invaders*, en 1912. Ce film est l'un des rares à montrer un événement politique. Les intertitres font référence à un traité avec les Sioux. Le Chef montre une lettre à sa fille : « *And in consideration of the above lands being ceded to the United States, the said government will forbid the settlement of remaining tribal lands of the Sioux Nation.* » Cependant, *The Invaders* fonctionne sur la même trame que les autres films : des événements historiques réalistes sont un décor dramatique à une histoire romantique. Ici, une jeune Amérindienne, princesse innocente et spontanée, est l'héroïne de ce film. Si sa relation avec les blancs n'est que peu surprenante (elle se lie d'amitié avec un Américain), celle avec la jeune femme anglo-américaine reprend l'argument déjà évoqué au sujet du maternalisme. Pendant le combat, la jeune femme prend soin de Sky Star, l'héroïne Sioux, la réconforte, mais cette dernière ne survit pas à ses blessures. La fille du Colonel s'effondre en pleurant au pied du lit de mort de Sky Star. Par la suite, pendant l'Âge d'Or, le mot « traité » est employé dans des westerns relatant un événement du XIX siècle à l'aide de figures symboliques.

Face aux films « dépaynants » de Griffith, qui situent la plupart de ses héros amérindiens au sein même de leur tribu, certains mentionnent brièvement une éventuelle assimilation. La dévotion dont font preuve les Amérindiennes envers les Blancs sont une forme de proximité avec ces derniers, qui tend vers l'assimilation, souvent inaboutie. En effet, on peut parler « d'assimilation timide » : certes, il en est question dans de nombreux

---

<sup>192</sup> Beschloss, Michael. *The National Archives. Our Documents: 100 Milestones Documents from our National Archives*, New York, Oxford University Press US, 2006, p. 122.



films, mais l'intégration dans la société blanche ou une relation avec un blanc s'avère impossible. Par exemple, dans *Little Dove's Romance* (Fred J. Balshofer/Thomas H. Ince, Bison, 1911), Little Dove idéalise l'un des Blancs, qui lui a offert une photo et est venu à son secours, mais « (*The Deserted Camp.*) *Her White Hero has gone.* » Elle choisit finalement un Indien qui l'a suivie et la réconforte. D'autres films donnent également l'impression qu'une assimilation pourrait être envisagée, mais l'Amérindienne doit se « rabattre », malgré elle, sur un homme qu'elle n'aime pas forcément mais qui est de sa tribu. Il en est de même pour *Buck's Romance* (William Duncan, 1912), où, après maintes tentatives de l'Amérindienne de suivre son héros, celle-ci se marie avec un Amérindien, et Buck a un bébé avec une Anglo-américaine.

Plus jeune, l'héroïne de *Broken Doll* (Griffith, 1910) a également un très bon contact avec la communauté blanche. Des jeunes femmes lui offrent une poupée qui ravit la petite fille. Celle-ci tente de prévenir ces Anglo-américaines de l'attaque qui se prépare. Elle meurt à la fin du film. Ce contact est vain. Comme d'habitude, la jeune amérindienne est admirative de la culture américaine et de sa civilisation, ici symbolisée par la poupée. Le point fort de ce film réside dans le suspense généré par l'acte de courage de la petite fille qui veut prévenir à tout prix ses « nouvelles amies ». L'originalité du film repose principalement sur la mise en scène d'une petite fille. Ceci se verra très rarement par la suite. Une fillette blessée fait une brève apparition dans *Cheyenne Autumn* (Ford, 1964). Certes, *The Little Indian Weather* emploie également une petite fille comme l'un des personnages principaux, mais ce film prend une tournure de « documentaire éducatif », ce qui n'est le cas du film de Griffith. Généralement, la plupart des femmes amérindiennes qui entrent en contact avec les Blancs ne sont pas extrêmement dynamiques, enjouées ou soumises : elles sont relativement calmes, raisonnées, impliquées dans une histoire qui leur offre l'opportunité d'évoluer.

Leur façon d'être les rend plus proches des Américains que les femmes de l'Âge d'Or du cinéma, « exotisées » à outrance, qui représentent l'Autre inatteignable, et, si ce n'est pas le cas, à ne pas atteindre. Les Amérindiennes du cinéma muet ne sont pas que des princesses ou des « squaws », et finalement, c'est surtout au travers de cet aspect que des bribes d'assimilation sont visibles. Bien que l'assimilation soit vivement souhaitée du côté gouvernemental, elle demeure assez crainte par les Américains, comme en témoignent ces films populaires qui « font revenir » assez souvent les Amérindiennes vers un élu de leur

tribu (*The Chief's Daughter*, Griffith, 1911). Maintenons toutefois que proportionnellement aux autres périodes étudiées, le taux d'unions interraciales réussies sur le long terme reste plus élevé, mais elles soulèvent également de nombreuses interrogations.

Cette période du muet représente également une forme de causalité à la création, alors récente, de la « Society of American Indians » (1911), l'ancêtre du National Congress of American Indians (1944), puis l'American Indian Defense Association, fondée dans les années 1920.<sup>193</sup> Cette société a pour membre, entre autres, Dr Charles Eastman, dont la vie est décrite dans l'oeuvre littéraire *Bury My Heart at Wounded Knee* (Dee Brown, 1970), puis dans un film télévisé en 2007. En 1913, la SAI publie *The Quaterly Journal of the Society of American Indians* : ce journal encourage « *the development of a pan-Indian spirit, American patriotism, and a reform zeal among European Americans.* »<sup>194</sup> Les activités de l'association s'essoufflent après la Première Guerre Mondiale, la dernière conférence ayant lieu en 1923.

#### 1.2.1.6 Le féminisme

Les décisions sociopolitiques permettent de mieux comprendre la représentation du personnage Indien. Cependant, l'image de femme amérindienne dépend d'autres facteurs. Contrairement aux hommes, elle n'est pas représentée comme une guerrière, bien que dans la réalité certaines femmes le sont, comme Dahteste, Apache Chiricahua, qui intervient dans des raids au XIX siècle. Les blancs la féminisent (princesse) et la sexualisent (squaw), et cette vision devient flagrante seulement avec le romantisme de Griffith et à partir de l'Âge d'Or Hollywoodien. Comme nous l'avons constaté, de 1895 à la Première Guerre Mondiale, les personnages d'amérindiennes sont plus diversifiés. De fait, la question du féminisme, qui s'affirme à la fin du XIX et au début du XX siècle, est abordé ici dans le but de mieux mettre en lumière un parallélisme entre le féminisme, les conditions des femmes et leur évolution dans la société d'une part, et la représentation cinématographique de l'Amérindienne d'autre part.

Féminisme et minorités sont immédiatement analogiques avec l'émergence du

---

<sup>193</sup> Biolsi, Thomas. *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2004, p. 451.

<sup>194</sup> Olson, James Stuart. Wilson, Raymond. *Native Americans in the Twentieth Century*, Champaign, University of Illinois Press, 1986, p. 93.

féminisme dans les années 1840 : les initiatrices de la première vague de féminisme aux Etats-Unis, Elizabeth Cady Stanton et Susan B. Anthony, toutes deux abolitionnistes et impliquées dans la Convention de Seneca Falls qui est la première en 1848 à lutter pour les Droits des Femmes, entre autres, ont d'abord défendu l'abolition de l'esclavage avant de militer en faveur du droit de vote pour les femmes. Les deux femmes se sont tournées vers le Féminisme après s'être vues refuser l'entrée à une convention en 1851 en raison de leur sexe : « *Exigeons d'abord de la nation qu'elle sorte des millions d'esclaves des deux sexes de la fange et reconnaisse en eux des êtres humains. Ensuite (...), il sera plus facile de relever de terre des millions de femmes afin qu'elles puissent tenir debout. En d'autres termes, afin de faire qu'elles passent de l'état de nourrisson à celui de femmes.* »<sup>195</sup> En 1856, Anthony tente néanmoins de rassembler les deux mouvements ; lors de la neuvième convention défendant les droits des femmes, elle déclare : « *Where, under our Declaration of Independence, does the Saxon man get his power to deprive all women and Negroes of their inalienable rights?* »<sup>196</sup>

Cependant, si l'on peut établir un rapprochement entre les femmes anglo-américaines et les hommes issus des minorités, les femmes Noires ou Amérindiennes sont oubliées. Les femmes amérindiennes n'ont pas le droit de vote, ni même la nationalité américaine. Au début du XX siècle, pendant la période des Indian Films où le terme de Squaw man est récurrent, le féminisme émerge visiblement, ce qui génère quelques réticences que l'on peut percevoir dans la presse. Le *New York Times* relate la vie des Squaw men, et incorpore quelques éléments contemporains à l'écriture de l'article : « *(Real 'Squaw men' living with Sioux women in the West claimed that the phenomenon made several white men land rich (from the land entitled to Sioux and their children by the government) and allowed them to) enslave (women) in the same manner that the noble red man discourages the suffragette movement in his neck of the woods.* »<sup>197</sup>

Sandy Grande, dans *Red Pedagogy : Native American Social and Political Thought*, montre que les Amérindiennes sont conscientes de l'échelle raciale établie par les Blancs. En effet, les femmes Cherokee réalisent qu'elles ne peuvent pas « *realistically aspire to the*

<sup>195</sup> Grimké, Angelina, in Zinn, Howard. *Op.cit.*, p. 142.

<sup>196</sup> Christian, Charles Melvin. Bennett, Sari. *Black Saga: The African American Experience*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1995, p. 168.

<sup>197</sup> Courtney, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation : Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 33.

*ideal of "true womanhood" because (it) could only be attained by white women and those Indian women who looked white.* »<sup>198</sup> Ce sont ces dernières qui deviennent les muses des réalisateurs américains. Pas tout à fait blanches, pas vraiment Indiennes, juste ce qu'il faut d'exotisme et de dramaturgie : voici ce que préfèrent les Américains. C'est par leur biais que la possibilité d'assimilation est envisagée. Dans les films, ce sont très rarement pour les hommes amérindiens, qu'ils soient guerriers ou chefs, qu'une assimilation paraît probable (excepté par exemple Poor Devil dans *The Big Sky*, Howard Hawks, 1952, et Tonto dans *The Lone Ranger*, George W. Trendle, 1949, tous deux simples d'esprit). Cependant, les Amérindiennes ne souhaitent pas être assimilées au modèle dominant :

Their awareness of the prevailing racial order indicates that American Indian women not only resisted assimilation from a purely "cultural" standpoint but also from a recognition that a racial divide was intractable. Indeed, many Indian women found that their training not only failed to "assimilate" them into whitestream culture but also prepared them for little else beyond a life of domestic servitude in white women's homes.<sup>199</sup>

Peu de films traitent directement de ce phénomène. Généralement, l'assimilation, selon les normes de la culture populaire, ne s'accomplit pas par l'éducation, mais par la capacité de dévotion envers l'homme blanc.

### 1.2.1.7 Le Darwinisme

Un autre facteur important dans ces années est celui de l'impact du Darwinisme Social. Dérivée des théories de Darwin, cette approche est élaborée par Herbert Spencer au XIX<sup>e</sup> siècle et consiste en l'application de la « loi du plus fort », (survival of the fittest). D'autres poussent cette idéologie plus loin, avec l'élaboration d'une hiérarchie raciale (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, Arthur de Gobineau, 1855). George Vacher de Lapouge écrit *Race et milieu social : essais d'anthroposociologie* en 1909. Il décompose et classe les « races ». Francis Galton, cousin de Darwin, introduit le terme d'Eugénisme. Ces idéologies rendent légitimes le sort des Afro-américains et des Amérindiens.<sup>200</sup> Elles resteront d'actualité comme étant rationnelles tant sur le plan scientifique que

<sup>198</sup> Miheesuah, Devon. *Cultivating the Rosebuds: The Education of Women at the Cherokee Female Seminary (1851-1909)*, 1994, p.37-40, in Grande, Sandy. *Red Pedagogy: Native American Social and Political Thought*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004, p. 131.

<sup>199</sup> Lomawaima, 1994, p 81, in Grande, Sandy. *Op.cit.*, p. 131.

<sup>200</sup> Hawkins, Mike. *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945 : Nature as Model and Nature as Threat*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 203.



sociologique, jusque dans les années 1930, où le terme de racisme apparaît.<sup>201</sup> Au cinéma, ces idées sont véhiculées principalement entre 1911 et les années 1930, mais semblent persister dans plusieurs westerns à succès jusque 1950. Les Amérindiens sont un prétexte pour mettre en relief les valeurs du *Struggle for Life*, et sont un obstacle se confondant avec la nature hostile, mais légitiment aussi l'idée, trouvant son origine dans l'Ancien Testament, de la destruction comme outil de transformation.

Comme vu précédemment, avant 1911, les œuvres sont plus tolérantes, car d'une part elles sont tournées par des réalisateurs venus de partout aux Etats-Unis, et d'autre part le public est composé d'ouvriers et d'immigrants. Par exemple, les scénarii de Griffith mettent en scène des femmes amérindiennes, ou plutôt des « demoiselles en détresse » déchirées entre deux communautés. Le personnage de Iola, joué par Mary Pickford, dans *Iola's Promise* (1912), « *gendered the racialized other as feminine, turning the political struggle between whites and Indians into a romantic tragedy that usually followed the dictates of prohibition against miscegenation, bolstered by the Darwinian conviction that the Indian was a vestige of an ineluctably doomed primitivism.* »<sup>202</sup> Par la suite, des films comme ceux de John Ford cantonnent les Indiens dans une case aussi étroite que celles des tableaux de classement hiérarchiques des « races », en lien avec leurs (in)capacités et leurs caractéristiques, couramment établis au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'officiellement, dans les années 1930, ces théories deviennent racistes, les westerns ne proposent pas une image différente. Les années 1940 représentent la décennie la plus uniforme en matière de représentations péjoratives des Amérindiennes.

Ces femmes, dont la plupart sont métisses, permettent d'illustrer le propos de Laurent Jullier, qui conçoit un lien entre les théories darwinistes et le métissage : « *Traiter la question du choix d'un partenaire adéquat plus volontiers que les bonheurs et les vicissitudes de la vie à deux, en premier lieu, a quelque chose de darwinien – après tout, le mécanisme d'évolution de l'espèce humaine passe par ce choix.* »<sup>203</sup> Les notions primaires de reproduction et de survie s'avèrent donc court-circuitées lorsque le héros jette son dévolu sur une femme amérindienne ou métisse. « *S'adapter ou disparaître* », écrivait Darwin. Concernant les Amérindiennes, l'adaptation ne semble pas être une alternative

---

<sup>201</sup> Jackson Jr, John P. Weidman, Nadine M. *Race, Racism, and Science: Social Impact and Interaction*, Santa Barbara, ABC-CLIO Inc., 2004, p. 129.

<sup>202</sup> Jay, Gregory S. *Op.cit.*, p. 6.

envisageable pour les scénaristes, réalisateurs et producteurs. Seule la disparition serait une solution adéquate selon eux.

### 1.2.1.8 La Première Guerre Mondiale

Dès 1914, la Grande Guerre suscite un réel intérêt, qui, selon André Maurois dans *Histoire Parallèle des U.S.A. 1917 1960*, est comparable à celui des fanatiques de cinéma.<sup>204</sup> En 1917, lors de l'entrée des Etats-Unis dans la Première Guerre Mondiale, quatorze Amérindiennes ont servi en tant qu'infirmières dans l'armée, dont deux de l'autre coté de l'océan.<sup>205</sup> Ces parcours ne sont pas montrés dans les films. En revanche, les idéologies assimilatrices, tentant dans les films d'intégrer les Amérindiens dans la vie sociopolitique et culturelle américaine, ont permis d'instaurer aisément une propagande incitant les Amérindiens à s'enrôler dans l'armée américaine, et s'y reconnaître.

Pourtant, à la fin de la guerre, il n'y a que peu de reconnaissance d'un point de vue filmique : les Amérindiens ont une représentation de plus en plus violente, restreinte, et évoluent pendant la Conquête de l'Ouest. De plus, les censeurs ne réagissent pas à cette image, au contraire des Afro-américains qui, même s'ils subissent des représentations caricaturales, bénéficient de soutien, tel que celui de Roy Nash (secrétaire de la National Association for the Advancement of Colored People). Il écrit à Newton D. Baker, Ministre de la Guerre, une lettre au sujet de la représentation des Afro-américain dans *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915) qu'il considère indigne par rapport à l'implication de ces derniers dans l'effort de guerre : « *Colored troops have been giving too good an account of themselves recently to deserve having this vicious attack on their race shown in military posts.* »<sup>206</sup> Les horreurs du conflit mondial instaurent un climat de méfiance et de suspicion, aboutissant à une ère où le manichéisme renvoie les Amérindiennes à des rôles mal définis et simplistes.

---

<sup>203</sup> Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Editions Stock, 2004, p. 23.

<sup>204</sup> Maurois, André. *Histoire Parallèle des U.S.A. 1917 1960*, Paris, Presses de la Cité, 1962, p. 63.

<sup>205</sup> <http://www.womensmemorial.org/Education/NAHM.html>,

Bellafaire, Judith. "Native American Women Veterans," in Women in Military Service For America Memorial Foundation, Inc. site consulté le 14 juillet 2010.

<sup>206</sup> Roy Nash to the Secretary of War, 31 August 1916, National Archives Record Group 94. Adjutant General's Office Document File 2455681, Filed with 2019608, in Wood, Richard. Culbert, David. *Film and Propaganda in America, A Documentary History, Vol, World War I*, New York, Westport Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1990, p. 65.

## 1.2.2 De l'unidimensionnalité au schéma binaire : évolution de la figure de l'Amérindienne jusqu'aux années 1950

### 1.2.2.1 Les années 1920

David Robinson, dans *Hollywood in the Twenties* (1968), décrit la situation générale aux Etats-Unis :

The Red Scare reached a peak of hysteria in the monstrous Palmer Raids, in which some 6,000 suspected Communists were rounded up, and in many cases deported, while people who visited them in prison were quite liable to be themselves arrested. Intolerance, masquerading as patriotism, grew in those years until a writer in Harpers in 1922 could say, "America is no longer a free country, in the old sense... everywhere, on every hand, free speech is choked off in one direction or another." All-American solidarity led to persecution of other minorities apart from socialists: racial hatred reached unprecedented virulence in the early Twenties, at a time when coloured Americans, returning from the war, felt a new consciousness of equality (cf. G. B. Seitz' film version of *The Vanishing American*). 1919 and 1920 saw the fatal colour riots in Chicago and Tulsa.<sup>207</sup>

Les années 1920 signifient aussi la fin de la terre d'accueil et le début des quotas : le Quota Emergency Act (1921) et l'Immigration Act (1924) vise une restriction concernant notamment les Asiatiques et les Européens de l'Est et du Sud. Les années 1920, sous le signe du Republicanisme (Harding, Coolidge) sont également marquées par le renouveau post-guerre, qui promeut une vie trépidante, avec l'automobile (Ford model T), la radio, le cinéma parlant. Ce phénomène sera réitéré avec la consommation de masse dans les années 1950. Ces changements sociaux donnent lieu à un cinéma moins idyllique, comme en témoigne la publicité du film *Anna Christie* (Thomas Ince, 1923) : « *The age which has produced flappers, social and political revolutions, gland rejuvenation, radios, the jazz craze and world-wide unrest no longer can be coddled with fairy tales.* »<sup>208</sup>

Au sein de l'industrie filmique, les femmes ont une influence incomparable, jamais égalée pendant cinquante ans. Elles sont actrices, auteurs, productrices ou publicitaires. Le cinéma des années 1920 ne peut donc pas être qualifié de patriarcal ou machiste.<sup>209</sup> Le cinéma pose alors de nombreuses questions féministes ou du travail des femmes.

<sup>207</sup> Friar Ralph E. et Natasha A. *Op.cit.*, p. 153.

<sup>208</sup> Anna Christie, 1923, FSC/MOMA, in Fishbein, Leslie. "Hollywood's Harlots, 1900-1930: Fallen Women and the American Dream Machine," in Toplin, Robert Brent. *Hollywood as Mirror, Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*, Westport, CT, Greenwood Press, 1993, p. 83.

<sup>209</sup> Hallet, Hilary. « L'émigration des femmes et les débuts d'Hollywood », in Lillo, Natacha. Rygiel, Philippe. *Images et représentations du genre en migration : mondes atlantiques XIXe-XXe siècles*, Paris, Editions Publibook, 2007, p. 93.

Cependant, le western échappe de plus en plus souvent aux femmes, et échoue à des hommes plutôt désireux de raconter des histoires de la Conquête de l'Ouest. Ces westerns tiennent compte du Mythe de la Frontière « d'avant le féminisme » comme le souligne Louella Parsons le 21 novembre 1920 :

Quand Horace Greeley écrivit ces mots immortels : 'Va à l'Ouest jeune homme' il ne prenait pas en compte le contingent féminin. Cela, évidemment, c'était avant le féminisme (...) Au bon vieux temps, quand Horace philosophait sur les possibilités qu'offrait l'Ouest doré, il pensait que le seul intérêt que le beau sexe pouvait trouver à ces contrées lointaines c'était d'y partir en tant que compagne d'un homme. Si son mari, son père ou son frère partait explorer les étendues inconnues, elle devait l'accompagner en tant que cuisinière, que couturière chargée de recoudre les boutons et pour s'assurer que sa maison soit propre. (...) Mais cela c'était au bon vieux temps. Actuellement si madame part à l'Ouest elle n'y va pas pour coudre des boutons ou faire la lessive de la famille. Elle y va pour faire elle-même fortune.<sup>210</sup>

Malgré la nouvelle vie des « flapper women » à la Louise Brooks, beaucoup de femmes disent souhaiter mener une vie stable en fondant une famille.<sup>211</sup> Face aux féministes réformistes (« True women »), s'opposent les « antimoderns » (New Women) qui s'impliquent dans la campagne « Save the Indian ». Jeunes, indépendantes, éduquées et libérées, elles engendrent une forme de *Going Native* féminin en fuyant le capitalisme et l'industrie, à la recherche d'un retour à « l'authentique ». Les Réformistes s'avèrent particulièrement critiques à l'encontre de ces jeunes femmes qu'elles caractérisent de « *rich women who graduated from Birth Control and the Soviet Union to find a thrill in Native Art* » ; *turning from "feminism, free love and flaming books" to the "refreshment of primitive life."* »<sup>212</sup> Les Réformistes préfèrent l'assimilation ; les « Antimoderns », le « vrai ». C'est un dilemme récurrent qui s'observe entre les divers mandats des présidents qui couvrent le XX<sup>e</sup> siècle. Si les féministes « antimoderns » condamnent le patriarcat et l'industrialisation de leur société, elles admirent les sociétés dites « primitives » comme étant matriarcales, libérées, spirituelles et anti-industrielles.<sup>213</sup>

Si en 1868, les anciens esclaves se voient accorder le droit de vote au travers du quinzième amendement (*All persons born or naturalized in the United States and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they*

<sup>210</sup> LPSB n°4, "In and Out of Focus: Josephine Quirk: She Is Following Horace Greeley's Advice and Goind West", 21 novembre 1920, in *Ibid.*, p. 96.

<sup>211</sup> Drowne, Kathleen Morgan. Huber, Patrick. *American Popular Culture Through History: The 1920's*, Westport, CT, Greenwood Press, 2004, p. 3.

<sup>212</sup> Jacobs, 1992 in Grande, Sandy. *Op. cit.*, p. 132.



*reside*), les Amérindiens en sont exclus. En 1884, John Elk se manifeste lorsque l'Etat du Nebraska ne lui donne pas le droit de vote. La Cour Suprême soutient cette décision, car « *Indians (...) were not American citizens but members of a distinct and alien nation. Their allegiance was not to the United States but to their tribe.* »<sup>214</sup> Ce n'est qu'après la Première Guerre Mondiale que le Gouvernement octroie la nationalité américaine aux Amérindiens par le biais du « Indian Citizenship Act » (1924) : « *all non citizen Indians born within the territorial limits of the United States be, and they are hereby, declared to be citizens of the United States: Provided That the granting of such citizenship shall not in any manner impair or otherwise affect the right of any Indian to tribal or other property* ». <sup>215</sup> Au-delà d'une reconnaissance pour leur engagement pendant la guerre, cet acte va dans le sens de la politique assimilatrice souhaitée.

Rien à l'écran ne traite de sujets réellement politiques, tels que le vote ou les problématiques territoriales. Si les traités concernant les terres sont mentionnés, c'est dans le cadre d'un accord entre un grand chef Indien et un Général pendant la Conquête de l'Ouest, avec parfois la présence de la fille du Chef permettant une trêve, si ce n'est une négociation. Paradoxalement, l'action des westerns réalisés dans les années 1920 est contemporaine à l'époque de tournage. Des avions ou des téléphones peuvent apparaître à l'écran, et l'actualité des années 1920 est particulièrement présente.<sup>216</sup> *A River Runs Through It*, tourné en 1992, traite très brièvement de la condition amérindienne dans les années 1920. La ségrégation raciale est abordée lorsqu'un homme dit à Paul, accompagné de Mabel : « *You know the house rules as good as I do, Paul. No Injuns. Period.* » La commande de Mabel n'est pas prise, et elle doit insister : « *Excuse-me, I'd like to order a drink, too. Whiskey, double.* » Cependant, son rôle reste mineur.

Un an après l'Indian Citizenship Act, deux long-métrages sont tournés. L'un, majeur, est *The Vanishing American* (George B. Seitz, 1925). Ce film, dont la version de 1955 ne remporte pas le succès escompté, raconte l'histoire de Nophaie, Navajo amoureux de Marion Warner, une institutrice. Quelques « ingrédients » de l'époque sont ajoutés, dont l'engagement des Amérindiens lors de la Première Guerre Mondiale, ainsi que le retour à

---

<sup>213</sup> Grande, Sandy. Op.cit., p. 132.

<sup>214</sup> O'Brien, Sharon. *American Indian Tribal Governments*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, p. 80.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 80.

une dure réalité aux Etats-Unis. Le début du film est tout de même ambigu : bien que le film critique vivement l'attitude des Blancs, les premières images montrent, sur fond de Monument Valley, la chute des « Basket-Makers » par le peuple Slab-House, eux-mêmes attaqués par les Cliff Dwellers, ces derniers étant victimes des Amérindiens, décrits dans le film comme étant une « race » plus jeune, plus violente, plus dure. Ainsi, le message implicite, derrière l'apparente tolérance empathique du film, semble être celui d'un renouvellement, qui voit le « défilement » de plusieurs ethnies, dont chacune se retrouve vaincue tôt ou tard par une plus forte. C'est donc une justification de l'accaparement des terres que vont se livrer les blancs, qui se situe dans le prolongement du Darwinisme social. C'est la loi du plus fort qui aurait « placé » les Blancs au-dessus des autres « races ». Dans ce film, les femmes apparaissent en groupe, participant aux travaux manuels et s'occupant de leurs enfants. Certaines sont singularisées : l'une d'entre elles est courtisée par un Amérindien, qui devient jaloux lorsqu'un blanc s'approche près d'elle.

Si les femmes apparaissent souvent au sein du groupe, *Red Love* (Edgar Lewis, 1925), un autre film pro-Indien, mais pourtant biaisé, met en scène Starlight, métisse, fille du shérif. Le héros Thunder Cloud pense avoir tué un Américain, que l'on apprend vivant à la fin du film. Little Antelope, Amérindien adopté par les blancs et devenu policier, le traque, jusqu'à ce qu'il découvre que Thunder Cloud est son grand frère. La participation à la Guerre est à nouveau explicitement mentionnée : « *Roan Bear gave a son to the White man's World War... so he is allowed to carry the flag.* » En revanche, un fait nouveau apparaît avec un intertitre en langue Sioux : « *Iy okihe kin he isicola tuwe keceyos iny onkapi kte* » (« *Next will be the free-for-all race* »). Ce n'est donc pas *Dances With Wolves* qui innove avec des dialogues en Siouane.

Ce film possède quelques éléments progressistes. Starlight est métisse ; elle ne montre pas un profond mal-être identitaire et ne subit pas de rejet de l'une des deux cultures (pas d'insultes raciales comme pour les métisses de *Northwest Mounted Police*, *Duel in the Sun* ou *The Unforgiven*). Sur d'autres points, le progressisme des années 1910 n'est plus. Après l'introduction d'une langue indienne dans ce film, des intertitres insinuent une référence tribale forte : « *The drums get into my blood* », « *My brother shall not bear the stain of his brother's blood. I go to give myself to the law* » ou encore Starlight, lors du

<sup>216</sup> Leutrat, Jean-Louis. *L'alliance brisée : le western des années 1920*, Lyon, Institut Lumière, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 11.

procès : « *If he's convicted, I'll try to save him... I am a Sioux !* ». De plus, Starlight s'unit à Thunder Cloud, laissant en suspens toute possibilité pour une métisse de se marier avec un Américain.

*Redskin*, premier long métrage sonore et en Technicolor tourné par Victor Schertzinger en 1929, renforce ce fait dès les premiers dialogues du film. Le chef dit à Wing Foot, son fils au sujet des Amérindiens : « *Follow their ways. The crooked path of the White Man is the way of snakes and jackals.* » Yina, la grand-mère du jeune adolescent, quant à elle, défend l'idée de progrès véhiculée par les Américains : « *That was your mother's book... and she could read them. She would be here now – if old Chahi had let me call the white doctor, when you were born.* » Au retour de son petit fils, elle est aveugle. Son gendre dit qu'elle est ensorcelée. Elle se jette dans les bras Wing Foot, pensant que le père de celui-ci a du être ravi de le revoir, ce qui n'est pas le cas. Wing Foot lui explique que c'est parce qu'il est habillé « à l'américaine ». Elle a l'idée de lui donner le costume de mariage du père afin que Wing Foot soit accepté, ce qui se passe. Cependant, Wing Foot affirme vouloir utiliser son savoir médicinal appris chez les blancs, plutôt que d'avoir recours aux pratiques traditionnelles, qui, selon lui, ont tué sa mère, et tuent progressivement sa grand-mère. Lorsqu'il entend « *A Red man I was born, a Red man I die* », il qualifie son peuple d'ignorant. L'exemple de la connaissance médicale illustre au mieux, selon les réalisateurs, le progrès. Refus obstiné et incapacité des Amérindiens sont les deux critiques faites à leur encontre par les réalisateurs, et plus largement les Américains.

Seule la grand-mère semble « au-dessus » de tout le monde, alliant un savoir ancestral et une volonté de modernité. Le personnage de la grand-mère reste rare dans la filmographie. Les deux autres grands-mères aussi mémorables de par leur bienveillance et leur malice sont celles dans *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1972) et *Pocahontas* (Gabriel et Goldberg, 1995). La première, Elk Woman, répond aux caractéristiques de l'Indien bouffon. La deuxième, Grand Mother Willow, est « la grand-mère sage » qui prodigue des conseils. Sachant que les réalisateurs rendent ces personnages charismatiques et « décalés » de par leur humour et leur détachement, elles deviennent souvent américanisées au point de transmettre les valeurs américaines de l'époque très explicitement, contrairement aux autres personnages « authentiques » selon les critères hollywoodiens.

Dans *Redskin*, Corn Blossom, jeune Pueblo, indique le drapeau américain à Wing Foot, Navajo: « *That's Uncle Sam – he's going to take care of you and me* ». Bien que l'exotisme de Wing Foot attire quelques prétendantes, le jeune homme est rejeté de la société américaine, et se marie finalement avec Corn Blossom. Ce film décrit adéquatement l'état de transition de l'assimilation et du mariage interracial face aux difficultés rencontrées, c'est-à-dire un rejet de la part de la société blanche. C'est ainsi que ce film démontre, à l'instar des prochains films, l'échec d'une éventuelle union interracial. Les auteurs font passer cette volonté de séparation pour un idéal des Amérindiens. Le père de Corn Blossom lui dit : « *The White school has had you ten years - I'll make you a Pueblo woman again in 10 minutes !* » Ses vêtements lui sont arrachés, et, jetée à terre, elle reçoit des habits Indiens afin qu'elle se change.

En revanche, *Redskin* est l'un des rares films, avec *Hiawatha: The Indian Passion Play* (1913), à aborder les mariages intertribaux, qui ne sont pas non plus sans poser problème, comme en témoigne la lettre de Corn Blossom à Wing Foot : « *Fifty miles of desert and our guarded mountain lie between us and even if you reached me I fear my people would kill you ! Some day, I will try to come to you – until then – always and only, Your Corn Blossom.* » Son futur mari Pueblo veut d'ailleurs tuer à la fois Corn Blossom et Wing Foot, suite au départ de celle-ci. Ces faits ne seront plus traités dans les films suivants, qui globalisent les Indiens sans approfondir leur identité tribale, et surtout les font « vivre » seulement en relation avec les Blancs et au passé.

Il s'agit quasiment des derniers films tentant de donner une image positive des Amérindiens dans laquelle le rôle de l'Amérindienne n'est pas limité à la princesse ou la « squaw ». Rarement des femmes amérindiennes obtiendront des opportunités de rôles aussi complexes et aboutis que ceux-ci. Dans *Wild Horse Mesa* (George B. Seitz, 1925), le personnage de Sosie, fille de Toddy Nokin, chef Navajo, établit une transition entre les personnages d'Amérindiennes du cinéma muet et celles apparaissant dans certains des westerns à partir des années 1930. En retrait par rapport aux autres personnages, elle est généreuse envers le héros blanc en lui offrant son bracelet. Plus tard, des bandits l'agressent. Après avoir erré dans le désert, elle s'écroule dans sa robe déchirée et des vautours tournent autour de son corps. Son père la trouve et la porte : « *The three white men* », dénonce-t-elle. Discretion, dévotion et impuissance seront autant de caractéristiques



des femmes amérindiennes dans les westerns, tandis que les thèmes du viol et de l'homicide seront de plus en plus présent par la suite. Face à des films comme *Red Love* ou *Redskin*, apparaissent des westerns plus simplistes dont la plupart des spectateurs vont se souvenir. Le principal est *The Iron Horse* (John Ford, 1924). Ford réalise également *Three Bad Men* en 1926. Réalisateur à succès, sa « rédemption » ne viendra qu'avec *Cheyenne Autumn* (1964) qui est un point final aux grandes épopées qui l'ont rendu célèbre. Ces films n'offrent que peu de place aux Amérindiennes : ils sont l'exemple du rapport entre le cow-boy et l'Indien.

*Red Love* et *Redskin* illustrent un regain d'intérêt pour les Amérindiens. En effet, l'entre-deux-guerres est marqué par des films promouvant un « retour aux sources ». De plus, après l'émancipation des femmes, ce Going Native a plusieurs objectifs : « *It articulated widespread ambivalence about colonialism and modernity by simultaneously reasserting and masking colonial power. At the same time, it responded to the gender crisis in the West by reaffirming and naturalizing patriarchy.* »<sup>217</sup> Ces films diffusent une idéologie ambiguë, qui établit une transition entre le progressisme, qui tente une assimilation et une américanisation des Amérindiens, et l'Indian New Deal des années 1930, qui alloue une reconnaissance tribale. Les années 1920, puis les années 1930, révèlent une sorte de flottement dans les représentations des Amérindiens : certaines sont situées pendant le XIX siècle, d'autres sont contemporaines, certaines se révèlent positives, à tout le moins présentent des « bons » et « mauvais » Indiens, d'autres ne montrent que des guerriers sanguinaires.

Une lettre adressée à Maurice McKenzie, assistant de Hays, en 1932 soulève précisément ces questions. L'auteur cite des films comme *The Squaw Man*, *Red Skin*, *The Vanishing American* et *Silent Enemy*, qui, bien qu'ils présentent les Amérindiens de façon pauvre, primitive, et contrastant ainsi avec la civilisation moderne, sont représentés positivement, c'est-à-dire que certains des personnages, et notamment les principaux, sont des héros « gentils ». Il ajoute qu'un film comme *The Last of the Mohicans* met en valeur des « bons » et « mauvais » Indiens, mais en les cantonnant à un passé qui éloigne toute question sur leurs conditions sociales. L'auteur prend exemple sur *Laughing Boy*, sorti un an plus tard, en 1934, qui est, selon lui, une oeuvre contemporaine authentique : « *The only*

<sup>217</sup> Huhndorf, Shari M. *Op. cit.*, p. 85.

heavies in the story are the whites, and it is more the white man's civilization, than individuals, who contribute to the tragedy which is the slaying of Slim Girl. »<sup>218</sup> Il dénonce les Blancs qui souhaitent cacher les conditions actuelles des Amérindiens : « *It may be that the letters you are receiving are inspired by white people who have some connection with Indian affairs, and who are more interested in keeping such facts off the screen than they are in protecting the poor Indian.* »<sup>219</sup>

### 1.2.2.2 Les années 1930

#### 1. 2. 2. 1. Le contexte hollywoodien

Ces années annoncent des oeuvres plus « marquées » : stéréotypes, violence, exotisme... Jusqu'à des œuvres telles que *Stagecoach* de John Ford en 1939, le genre du western paraît de qualité médiocre (séries B), particulièrement en comparaison avec les films des années 1940 et 1950. Cependant, quelques œuvres peuvent paraître plus « bienveillantes » envers les Amérindiens, notamment quand ces derniers évoluent hors du cadre westernien : *The Silent Enemy* (1930) relate la lutte des Ojibway contre la famine avant l'arrivée des Européens, *Eskimo* (1933) utilise la langue Inuit et les sous-titres en anglais (bien avant *Dances With Wolves*) et *Massacre* (1933) traite des conditions de vie dans les réserves.<sup>220</sup> *Parents Magazine*, en 1933, conseille aux parents de laisser leurs enfants jouer à l'Indien, car leurs valeurs sont bonnes. L'Indien en question est considéré comme un vestige du passé.<sup>221</sup>

Puis, la deuxième partie des années 1930 insiste sur la relation binaire cow-boys contre Indiens, reléguant ainsi ces derniers à leur rôle de guerriers sauvages (*The Plainsman* (1936), *Stagecoach* (1939)). A la fin des années 1930, comme lors de la Première Guerre Mondiale, les Amérindiens deviennent à nouveau des alliés potentiels. Ce sentiment surgit dans des productions telles que *Northwest Mounted Police* (1939) ou *They Died With Their Boots on* (1941). De plus, un film traitant de l'ère révolutionnaire, *Drums Along the Mohawk* (Ford, 1939), (ré)-affirme l'importance des idéaux américains. Ceux-ci laissent présager au public que les Etats-Unis ne suivront pas l'Europe dans leur choix antidémocratiques. Un tel film montre que la nation a déjà connu des moments difficiles

<sup>218</sup> Lettre de L.T. à Maurice McKenzie, *Laughing Boy*, 29 avril 1932, AMPAS

<sup>219</sup> Lettre de L.T. à Maurice McKenzie, *Laughing Boy*, 29 avril 1932, AMPAS

<sup>220</sup> Browne, Ray B. Browne, Pat. *The Guide to United States Popular Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001, p. 427.

<sup>221</sup> Kilpatrick, Jacquelyn. *Op.cit.*, p. 41.

mais les a surmontés.<sup>222</sup>

Cependant, les femmes restent des ennemies potentielles, telles des Mata Hari, dont on ne connaît pas vraiment le camp : Louvette dans *Northwest Mounted Police* (DeMille, 1940). Ce portrait féminin suit parallèlement celui des femmes fatales des Films Noirs. C'est pourquoi leur parcours se termine par une « descente aux enfers » : « *Les femmes, dans les années 30, ont souvent joué un rôle subversif, à savoir qu'elles sabotent l'hymne à la réussite que l'Amérique aime tant se chanter à elle-même* ». <sup>223</sup> Cependant, les saintes fascinent moins que ces femmes fatales, souvent prostituées. Dans le dernier film muet de Griffith tourné en 1928, *Lady of the Pavements*, il démontre qu'une prostituée peut avoir davantage de morale qu'une aristocrate qui a trompé son fiancé. De plus, Ford reprend librement la trame de *Boule de Suif* de Maupassant pour *Stagecoach* (1939) et revalorise la figure de la prostituée. Dans les années 1930, la prostitution connaît une forte hausse, à cause, entre autres, de la Grande Dépression et de la difficulté à trouver du travail. Au cinéma, certaines des femmes fatales sont des prostituées, et la plus célèbre Amérindienne est Slim Girl (*Laughing Boy*). Le cinéma reflète les nouveaux comportements sociaux des années 1930 : « *If Hollywood is a fallen woman, it can blame the modern world for its downfall.* » (*Newsweek*)<sup>224</sup>

Les westerns qui mêlent exotisme et violence plaisent au public des années 1930. Selon Sarah Berry, le public visé dans les années 1930 est ainsi constitué : « *1°/ Anglo-American viewers who liked exoticism, even if only in terms of racist stereotypes ; 2°/ an immigrant-American audience interested in multicultural characters ; and 3°/ nondomestic viewers with various linguistic and cultural preferences.* » <sup>225</sup> Selon Balio, comme le public visé par Hollywood est également féminin, les studios répondent aux attentes en

---

<sup>222</sup> O'Connor, John E. "A Reaffirmation of American Ideals : Drums Along the Mohawk", in O'Connor, John E. Jackson, Martin A. *American History / American Film : Interpreting the Hollywood Image*, New York, The Ungar Publishing Company, 1988, p. 99-100.

<sup>223</sup> Jerome Charyn, *Movieland*, Paris, Stock, 1990, in Olivier Caïra, Caïra, Olivier. *Hollywood face à la censure, Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 56.

<sup>224</sup> Walker, Alexander. *The Celluloid Sacrifice. Aspects of Sex in the Movies*, New York, Hawthorn Books Inc., 1967, p. 190.

<sup>225</sup> Berry Sarah. *Screen Style, Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis, University of Minnesota, 2000, p. 117.



incorporant des romances dans les westerns.<sup>226</sup> La prépondérance de scénarii « à l'eau de rose » dans les films est soulevée par McCormick dans *The New York Times* en 1931 : « *Now, in their extremity, they are harking back to the old, old story. Surprised though you may be to hear that its story was anything but this, static amid all the variations of time, place and treatment, Hollywood announces, as if it were news, that its present trend is toward the romantic, and when Hollywood says romantic it means a love story.* »<sup>227</sup> Par exemple, *Ramona* (Henry King, 1936) est significatif de cette alliance entre western et romance. L'ouest, le romantisme et le drame sont les ingrédients de cette œuvre.

### 1. 2. 2. 2. 3. Situation des Amérindiens et décisions politiques les concernant

A l'arrivée de Franklin Delano Roosevelt au pouvoir en 1933, John Collier, ancien défenseur des droits des Amérindiens, devient commissaire aux Affaires Indiennes jusqu'en 1945, et son « Indian New Deal » tient rigoureusement compte du rapport Meriam (1928), dans lequel les mauvaises conditions des Amérindiens sont fortement décriées. Dans cet esprit, l'Indian Reorganization Act est établi et vise à laisser aux Amérindiens davantage de contrôle et d'autonomie sur leur propre situation sociale.<sup>228</sup> Olivier La Farge, anthropologue et romancier auteur de *Laughing Boy* (1929), prix Pulitzer en 1930 et adapté au cinéma en 1934, travaille en collaboration avec Collier. Celui-ci explique que de moins en moins d'Amérindiens sont employés au « Indian Service » depuis 1900. Ainsi, les Amérindiens laissent « échapper » les questions sociopolitiques qui leur sont chères.<sup>229</sup> Une absence croissante se remarque également dans le domaine cinématographique : à partir des années 1920, les Amérindiens « ne possèdent plus » leur image, car ils ne sont plus actifs dans le système hollywoodien. *Deer* ne tourne plus de films, et la relève est inexistante.

### 1. 2. 2. 2. 4. Politique intérieure

Les Américains sortent péniblement de la crise de 1929, et se tournent vers des westerns de série B, eux-mêmes produits avec peu de moyens. En effet, si les Américains n'ont que peu de revenus au sortir de la Grande Dépression, les grands studios peinent

<sup>226</sup> Balio, Tino (ed.) *The American Film Industry*, rev. edn, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p.255, in Stanfield, Peter. *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, University of Exeter, Devon, Exeter Press, 2001, p. 123.

<sup>227</sup> McCormick, Anne O'Hare. *New York Times*, 6 décembre 1931, in Stanfield, Peter. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>228</sup> Whiteley, Peter, "Ethnography," in Biolsi, Thomas. *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2004, p. 451.



également à s'en relever : en 1931, la Warner Bros connaît un déficit de sept millions de dollars, la Fox, trois millions, la RKO plus de cinq millions. En 1932, la Paramount, après un déficit de vingt-et-un millions, est en banqueroute, tandis qu'Universal est placé sous administration judiciaire. Columbia et United Artists sont également touchés par la crise.<sup>230</sup> Alors que le western en tant que genre remporte un très grand succès dans les années 1920, avec un pic en 1926 et 1927, devançant de peu le boom économique des « roaring twenties », il commence à chuter avec l'arrivée du son, et notamment la comédie musicale *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), puis est délaissé de la crise à la fin des années 1930, laissant la place aux films de gangsters et aux films musicaux,<sup>231</sup> malgré le succès encourageant de quelques westerns, dont *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931).

Le contexte, difficile et urbain, n'est plus au rêve de frontière. Roosevelt lui-même met un terme au mythe de la Frontière sans cesse à repousser : « *Our last frontier has long since been reached, and there is practically no more free land. More than half of our people do not live on the farms or on lands and cannot derive a living by cultivating their own property. There is no safety valve in the form of a Western Prairie to which those thrown out of work by the Eastern economic machines can go for a new start.* »<sup>232</sup>

#### 1. 2. 2. 2. 5. Laughing Boy.

Ce film est l'un des rares films des années 1930 à mettre en scène une Amérindienne. Il est d'autant plus intéressant qu'il a été écrit par l'anthropologue Oliver LaFarge, actif dans le cadre de l'Indian New Deal, aux côtés de John Collier. Il offre un propos sur les idéologies assimilatrices, en utilisant le personnage de Slim Girl. Elle devient une allégorie de la jeunesse amérindienne bafouée. Elle est envoyée à l'école, et est « corrompue » en Anglo-américaine. Prisonnière du système, elle regrette d'avoir été « arrachée » à ses origines et se marie avec Laughing Boy dans le but de retrouver une origine. John Lee Mahin, qui en a écrit le scénario, donne des directives précises

<sup>229</sup> Propos tenus lors du Congrès le 2 mars 1934, in Deloria, Vine. *The Indian Reorganization Act: Congresses and Bills*, Norman, University of Oklahoma Press, 2002, p. 37.

<sup>230</sup> Balio, Tino (ed.) Op.cit., p.255-6, in Stanfield, Peter. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>231</sup> "The grim ironies of the gangster film seemed a more appropriate interpretation of the real outcome of American "progress"; and the musical comedy or the swashbuckling romance offered an escape from both present pain and historical irony." In Western Literature Association, *Updating the Literary West*, 1997, BookCrafters, Chelsea, Michigan, p. 875.

<sup>232</sup> Schlesinger, Jr., Arthur Meier. *The Crisis of the Old Order, 1919-1933*, New York, First Mariner Books Edition, Houghton Mifflin, 2003, p. 425.

concernant la tournure que doit prendre le film. Comme pour le film *Eskimo* (1933) où des acteurs Inuit avaient été engagés, il souhaite que seuls des acteurs Navajos soient sélectionnés. Pourtant, Lupe Velez, née à San Luis Potosi (Mexique), décroche le rôle de Slim Girl, qui s'appelle à l'origine Came-with-War. Il demande à ce que l'anglais que parlent les Navajos conserve les intonations de leur propre langue : « *The English they will be speaking is purely interpretative.* »<sup>233</sup>

Par la suite, Mahin déplore la simplification dont a pâti le film. Il est interrogé sur son ressenti. Il livre ses impressions sur un film qu'il désavoue :

The only picture I wasn't happy about was the one that I really got them to buy. *Laughing Boy*. God, that was awful ! (...) It didn't play at all ! They would laugh it off the screen. Ramon Novarro as Laughing Boy ! (...) And he looked like an old whore, with his hair hanging down and a blanket on. (...) Lupe Velez played Slim Girl. She was great. If you'd had somebody comparable to her and if you'd played the sad ending, you would have had a movie. It's very hard dialogue too. I don't know whether anybody could have played it. Their speeches were so up in the clouds. Oh, it was awful ! (...) <sup>234</sup>

Plus tard, il raconte sa rencontre avec l'auteur de *Laughing Boy*. En effet, il rencontre Oliver LaFarge à New York quelques années après la sortie du film :

He said, "Oh, you went out into pictures, didn't you ? God, they ruined something of mine!" I was sitting there with a drink, and I didn't know whether to tell him or not. I said, "Oliver, I did that script." He took his drink, and he threw it right in my face. He could have cut me; it (the glass) broke when it hit the floor. He came back and said, "Oh, God, I'm sorry. What happened?" And I told him. He said, "Oh, those vicious people, why do you work for them ?" <sup>235</sup>

Il regrette principalement le fait d'avoir utilisé l'anglais et non le Navajo. Lui-même et le réalisateur, W.S. Van Dyke, ont écrit et réalisé le film *Eskimo* l'année d'avant en faisant parler les personnages dans leur langue maternelle.

Une des lettres envoyées par LaFarge à John Huston le 19 juillet 1932 vient à la fois corroborer et contredire ce témoignage de Mahin. Il insiste tout particulièrement sur la nécessité d'être fidèle à la réalité – élément qui a fait le succès de son livre - multipliant les

<sup>233</sup> Il insiste également sur l'importance de refléter la réalité : « In all stages of production... its casting, its setting, its costuming, etc. – fidelity to detail and the authenticity of the background and the race we are dramatizing should be carefully observed. » BUD BARSKY Collection, BOX 3, Folder 49, *Laughing Boy*. BUD BARSKY MGM Studio, script 0406, *Laughing Boy* by Oliver La Farge, Screen play by John Colton and John Lee Mahin. Prod. # 717. Script changed by Mr. Stromberg, Nov 1, 1933, AMPAS.

<sup>234</sup> Propos de John Lee Mahin recueillis par McGilligan, Patrick. *Backstory I : Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 257.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 257.

conseils, notamment sur les cérémonies, les danses et les chants. Par exemple, les femmes Navajos ne chantent pas, et il déconseille fortement de tenter de leur imposer un chant. Il reconnaît tout de même avoir commis quelques erreurs dans son livre, et dissuade l'équipe du film de les reprendre (par exemple, le chant « Yo-o galeana » est inadapté à la danse). Dans l'ensemble, il paraît enthousiaste vis-à-vis du film (au point de se proposer comme doublure pour les scènes d'équitation) : « *Let me say again, what a fine job I think you have done.* » Il avoue ne pas vouloir se mêler aux choix purement cinématographiques, mais insiste sur le respect des coutumes Navajos : « *But honestly, I know my Indians and their stuff, and also, I am convinced that a burst of grotesque howling ceremony right there would destroy the climax to which you have built up so beautifully.* »<sup>236</sup>



*Laughing Boy* (W.S. Van Dyke, 1934) AMPAS

<sup>236</sup> Lettre de Oliver La Farge à John Huston, 19 juillet 1932, William Wyler Papers, AMPAS.

**1. 2. 2. 3. 1. Situation des Amérindiens et décisions politiques les concernant**

En 1944 est institué le *National Congress of American Indians* (NCAI), destiné à unir les tribus pour présenter des revendications communes au Bureau des Affaires Indiennes et maintenir la spécificité culturelle. Au lendemain de la guerre, la Commission des Revendication Indiennes (Indian Claims Commission Act, 1946-1978) permet aux Amérindiens de demander, entre autres, des dédommagements par rapport aux spoliations passées. Ces diverses prises de positions se répercutent directement par une implication et une influence nouvelle de la part des Amérindiens. Bien que le NCAI soit la première organisation politique nationale contrôlée par les Amérindiens, il s'inscrit dans le prolongement de la perspective de la politique de John Collier. Certains de ceux présents dans l'élaboration de ce Congrès travaillaient au Bureau des Affaires Indiennes pendant l'Indian New Deal.<sup>237</sup>

Un sentiment d'inquiétude de la part des Américains apparaît. Par exemple, Karl Mundt, membre du Congrès, déclare en 1943 : « *An Indian Bureau is no more necessary than a bureau to handle problems for Italians, French, Irish, Negroes, or any other racial group* » espérant que « *Indians would become one people with us in the United States.* »<sup>238</sup> D'une part, l'assimilation « rassure » parce qu'elle élimine l'Indien « moderne » qui se mêle désormais aux autres citoyens américains, et ne subsiste que celui, ancestral, exotique, accueillant ou violent, tant exploité dans la culture populaire. D'autre part, l'on exprime également quelques interrogations quant à la suite de cette assimilation : les années 1940 sont la décennie record de films mettant en scène des métisses énigmatiques (*Northwest Mounted Police*, *Duel in the Sun*, *Colorado Territory*). Comme pour la Première Guerre Mondiale, il n'y aura pas de reconnaissance pour la participation active des Amérindiens et Amérindiennes pour les Etats-Unis. Il faut attendre 1950 et *Broken Arrow* pour observer un western pro Indien.

Les films promouvant le rassemblement national en vue de l'entrée en guerre sont une propagande discrète mais active, comme en témoigne *Northwest Mounted Police*. Les Etats-Unis entrent en guerre fin 1941, et les Amérindiens jouent un rôle important. Près de

<sup>237</sup> Bernstein, Alison R. *Toward a new era in Indian Affairs: American Indians and World War II*, University of Norman, Oklahoma Press, 1991, p. 112.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p 114.



huit cent Amérindiennes s'engagent elles aussi dans l'armée.<sup>239</sup> De plus, « *Native American women not only worked as riveters, inspectors, and machinists in the war plants, but also began to serve as teachers in the reservations' schools. They conveyed positive messages about their traditional culture and about life outside the reservations.* »<sup>240</sup> Malgré ces données, l'Amérindienne n'est pas envisagée comme un soldat potentiel : dans *Northwest Mounted Police*, Louvette est une métisse meurtrière. Le rôle de l'infirmière dévouée va à April Logan (jouée par Madeleine Carroll). Cette jeune anglo-américaine s'unit avec Dusty Rivers (Gary Cooper). En revanche, l'après Deuxième Guerre Mondiale ne suscite pas un grand intérêt pour le retour à la nature, comme après la Grande Guerre, ou parallèlement à la Guerre du Vietnam. La vie amérindienne représente alors une alternative primitive. La fin des années 1940 et les années 1950 sont celles de la prospérité et de la consommation.<sup>241</sup> S'il y a un retour souhaité, ce n'est pas à la nature, c'est celui des femmes au foyer. C'est en tout cas ce que voudraient les hommes, et ils l'expriment dans les westerns conservateurs des années 1950.

A Hollywood, la considération des Amérindiens n'est ni problématique, ni même présente : « *Oh, nobody cares about Indians* » disent les gens du métier à l'actrice amérindienne Acquanetta qui a tenu quelques rôles dans des films de série B. Elle explique ce fait par la politique alors tenue par Roosevelt en faveur d'une bonne relation avec l'Amérique Latine (Good Neighbor Policy) :

Roosevelt was president and the big South American Hands Across the Border policy was on, and it was decided that I was now going to be South American. It was almost like Pygmalion – they fabricated for me this story that I came from Venezuela. I looked the part. I was dark and exotic, and I wore these big scarves and a big gardenia, flowered skirts, collars and capes, and those kinds of things (laughs) ! I became the 'Venezuelan Volcano'.<sup>242</sup>

La politique de Bon Voisinage annonce des années de représentations assez positives pour les Latines. La perspective Hollywoodienne relève moins d'un souci d'authenticité que d'une stratégie politique.

<sup>239</sup> <http://www.womensmemorial.org/Education/NAHM.html>,

Bellafaire, Judith. "Native American Women Veterans," in *Women in Military Service For America Memorial Foundation, Inc.* site consulté le 14 juillet 2010.

<sup>240</sup> Chafe, William Henry. *The Unfinished Journey: America since World War II*, Oxford, New York, Cinquième Edition, Oxford University Press, 2003, p. 24.

<sup>241</sup> Huhndorf, Shari M. *Op. cit.*, p. 127.

### 1. 2. 2. 3. 2. L'émancipation des femmes

Avant que la Guerre n'éclate, le régime fasciste souligne l'importance pour les femmes de rester à la maison, et de tenir le foyer. Bien qu'aux Etats-Unis la lutte contre le fascisme soit considérable, les femmes ne voient guère leur statut changer pour autant : « *Un rapport du Département féminin du Secrétariat au Travail, rédigé par sa directrice Mary Anderson, faisait état des « doutes et réticences » de la Commission concernant « ce qui passait alors pour l'émergence d'un militantisme ou d'un esprit de croisade chez certains responsables ».* »<sup>243</sup> La Deuxième Guerre Mondiale, loin de générer une nouvelle approche des genres, contribue à valider la séparation traditionnelle entre les hommes, soldats servant physiquement leur pays, et les femmes, une nouvelle main d'œuvre qui ne s'éloigne que superficiellement de la sphère domestique : « *Wars enhance sexual difference, reaffirm and legitimise gender separation. (...) They contribute to give new meaning to conservative values.* »<sup>244</sup> La Deuxième Guerre Mondiale voit tout de même l'émancipation « numérique » des femmes (six millions d'entre elles entrent sur le marché du travail) et les représentations de femmes amérindiennes retranscrivent les affres de la société américaine vis-à-vis du Mouvement de la Libération des Femmes.

C'est une véritable crainte qui s'exprime aisément au travers du cinéma, un medium majoritairement dirigé par des hommes. Cependant, malgré l'émergence du Film Noir et l'apparition de westerns plus complexes comme *Duel in the Sun*, l'émancipation post-guerre des femmes n'est pas le seul élément déterminant dans de tels représentations de femmes fatales déchues, puisque le Féminisme apparaît vers la fin du XIX siècle, et se fait ressentir au cinéma dans les années 1920, comme vu précédemment.<sup>245</sup> Les métisses sont choisies pour représenter une double crainte : la peur machiste de voir les femmes s'émanciper, et la peur raciste d'observer des métisses « s'immiscer » dans la société blanche. De plus, une jeune femme comme Pearl (*Duel in the Sun*) qui agit comme une jeune adolescente perturbée particularise l'idée que les enfants de ces nouvelles mères qui travaillent deviendront des délinquants (ceci durera dans les années 1950, avec *Rebel*

---

<sup>242</sup> Weaver, Tom. *Science Fiction Stars and Horror Heroes : Interviews With Actors, Directors, Producers and Writers of the 1940s Through 1960s*, Jefferson, NC, McFarland, 2006, p. 3.

<sup>243</sup> Zinn, Howard. *Op. cit.*, p. 471.

<sup>244</sup> Maury, Cristelle. « 'The Dark Side of the Wartime Experience' ? Calling Into Question Feminist Film Noir Theory », in Stokes, Melvyn. Menegaldo, Gilles. *Cinéma et histoire, Film and History*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2008, p. 110.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 100.

*Without A Cause*, 1955). Ainsi, tout en insistant sur l'importance du retour des femmes à la maison, le nombre des femmes entrant sur le marché du travail recule de 19 millions à 16 millions en 1946. Les valeurs de la famille redeviennent une attache profonde.<sup>246</sup>

Les années 1940 seront tout particulièrement étudiées par le biais des métisses sulfureuses. Elles-mêmes sont un support aux théories freudiennes, très en vogue. Outre Pearl dans *Duel in the Sun*, les métisses de *Northwest Mounted Police* et *Colorado Territory* sont tout autant tourmentées. La problématique « raciale » sera étudiée en deuxième partie. Cependant, c'est sous l'angle contextuel imprégné des théories freudiennes que nous présentons ces deux femmes. La première, Louvette, symbolise le complexe d'oedipe par excellence : sa mère n'est pas mentionnée, son père Jacques Corbeau est sa seule référence masculine. Jeune adulte, elle séduit Ronnie Logan (Robert Preston), autant qu'elle le piège. Toutefois son amour apparaît finalement sincère, car elle pleure la mort de ce dernier. En fait, le jeune officier de la police montée représente la figure paternelle/amoureuse confondue, à la fois idéalisée et fantasmée, qui n'existe pas, puisque l'illusion de Louvette (c'est-à-dire Ronnie) disparaît à la fin du film. La deuxième, Colorado, tombe amoureuse du hors-la-loi Wes MacQueen (Joel McCrea). Son parcours, jusqu'à sa mort, est quasi-similaire à celui de Pearl. Les héros masculins de ces films, MacQueen et Lewt McCanles, sont des « gentils voyous », mélangeant inconsciemment le bien et le mal, et s'avèrent être un miroir des Amérindiennes. Ces hommes ont donc un rôle à la fois de père et de mari : le premier justifie l'attitude paternaliste; entre protection et domination, le deuxième est un amant choisi pour son ambiguïté vis-à-vis du bien et du mal, qui est un reflet moral du tourment racial qu'endurent les métisses.

Dans *Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947), Hannah n'est pas métisse, mais possède un rôle qui s'en approche. Ce film s'inscrit dans la perspective anti-communiste qui va suivre, avec, par exemple, *Arrowhead* (Charles Marquis Warren, 1953). Plus que d'un rapprochement « Indiens = Communistes », il s'agit plutôt d'une ambiance, plus sombre, plus suspicieuse et plus violente. Étrangement, deux éléments du films (lorsque Hannah tente de brûler Abby sur le bûcher et quand elle transmet des informations aux Blancs) pourraient faire penser à la pièce de théâtre d'Arthur Miller, *The Crucible*, dont l'héroïne s'appelle Abigaïl Williams, et dont le thème porte sur les Sorcières de Salem, ici

---

<sup>246</sup> Kaledin, Eugenia. *Daily Life in the United States, 1940-1959 : Shifting Worlds*, Westport, CT, Greenwood Press, 2000, p 21.

une allégorie évidente pour Miller, qui est d'ailleurs convoqué par le HUAC en 1956. Cependant, le film n'en est pas inspiré puisque *The Crucible* est écrit en 1953. Lorsque DeMille commence à tourner *Unconquered*, il perd son procès contre l'American Federation of Radio Artists, et crée la DeMille Foundation for Political Freedom. Il est inspiré pour le film par *The Judas Tree* (Neil H. Swanson). Le fait qu'en Grande-Bretagne, il était possible pour les prisonniers blancs de choisir entre la pendaison et l'esclavage dans l'une des colonies pendant quinze ans, l'intrigue tout particulièrement.<sup>247</sup> Ainsi, malgré les sympathies Maccarthystes de DeMille et le fort sentiment patriotique qui se dégage du film, c'est avant tout le contexte proche de DeMille qui l'influence pour la réalisation de *Unconquered*.

Dans la presse, le contexte se fait davantage ressentir. La revue *Script* publie un article « 'Unconquered' : It Sure Was Gory » le 19 juillet 1948. Si le film s'avère sanglant, pour reprendre le terme si récurrent tout au long l'article, c'est davantage parce qu'il présente les Amérindiens de manière hostile, plutôt que pour la quantité de sang versée, puisque le Production Code n'aurait pas permis de telles images. En revanche, le film est tout de même particulièrement agressif, et aucun Amérindien n'a un rôle positif. « It sure was gory » est la phrase leitmotiv d'un petit garçon de 11 ans interviewé pour exprimer son impression. Nous ne sommes pas encore à la vague pacifiste qui apparaît avec *Broken Arrow*, quelques années plus tard. Contrairement à Sonseeahray, Hannah possède un rôle négatif, bien qu'elle semble davantage désespérée que réellement cruelle. Arthur Rubine, le jeune spectateur, explique qu'il n'aurait pas aimé vivre à cette période de l'histoire et porte des propos particulièrement véhéments à l'encontre des Amérindiens :

They should have killed all the Indians. I don't believe the Indians would have run when they saw all those dead men in the wagons. Even if they didn't know they were all dead they wouldn't have just run. They would have shot at them. I know. Indians never run without shooting at people. I saw a picture once that showed Custer's last stand and the Indians didn't run then. They killed them all. It was sure gory. (...) I sure think it was a good thing they killed all the Indians because if they hadn't we wouldn't have had any United States.<sup>248</sup>

Même dans un tel climat de ressentiment, Hannah n'est pas que néfaste. Jalouse, elle semble subir une mauvaise influence de son mari blanc, le « méchant » de l'histoire.

<sup>247</sup> Birchard, Robert S. *Op. cit.*, p. 330.

<sup>248</sup> Wood, Thomas. « 'Unconquered' : It Sure Was Gory », *Script*, 19 juillet 1948, p. 36, AMPAS.



#### 1.2.2.4 Les années 1950

Un exemple littéraire permet d'établir une transition entre la fin des années 1940 et le début des années 1950 : *La Déesse Brune* (1948) d'Albert Gervais. Si les réalisateurs se retrouvent déchirés entre deux « pulsions », l'une magnifiante, l'autre délétère, le roman québécois – preuve de la généralisation de la représentation des Amérindiennes – met en lumière ces deux extrêmes : une jeune sorcière montagnaise envoûte un moine et le précipite dans les bras de sa fille. Déshumanisée, elle est une « *stature humaine, géante et inclinée vers la flamme (...), (une) silhouette grotesque* »<sup>249</sup> et une « *figure repoussante.* »<sup>250</sup> Cependant, son apparition près d'un lac la déifie :

Bras à l'air, jambes nues, l'errante offrait aux tièdes effluves du soleil le teint basané de sa chair, et les rayons se jouaient sur les festons soyeux de sa sombre chevelure. Ses yeux de jais pleuraient sous le bronze d'un front étroit dont les sourcils prononcés semblaient tracés au charbon. Une robe de soie aurore dessinait voluptueusement la ligne et les saillies pectorales de sa taille, tandis qu'un décolleté audacieux révélait une poitrine à la fois frêle et puissante. C'était une jeune sauvagesse, aux traits adorablement beaux et doux.<sup>251</sup>

Après la décennie précédente montrant régulièrement des métisses qui s'avèrent dangereuses, les années 1950 présentent certes des portraits négatifs, mais grâce à cinq films (*La Flèche Brisée* (Daves, 1950), puis *Au-delà du Missouri* (Wellman, 1951), *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952), *La Lance Brisée* (Dmytryk, 1954) et *Le Dernier Train de Gun Hill* (Sturges, 1959), elles opèrent un tournant, une remise en question et une volonté nouvelle de véracité, ou tout du moins de vision positive. Cette idéologie se fraye un chemin chaotique au travers de films diffusant une image majoritairement agressive des Amérindiens, image qui sera exploitée, plus ou moins maladroitement jusqu'à la fin des années 1970.

Dans son article « Postwar White Girls' Dark Others », Wini Breines mentionne l'intérêt des blanc(he)s envers la culture Afro-Américaine. L'auteur cite Kobena Mercer qui se pose la question « *What is it about whiteness that made them want to be black ?* »<sup>252</sup>

<sup>249</sup> Gervais, Albert. *La déesse brune*, s.l.n.é., 1948, p. 57, in Morency, Jean. « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n°85, 2007, p. 85.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

<sup>252</sup> Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Routledge, 1994, p.301, in Breines, Wini. « Postwar White Girls' Dark Others », in Foreman, Joel. *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, University of Illinois Press, 1997, p. 56.

Le « Going Black », pour faire écho au « Going Native », se remarque principalement musicalement avec Elvis Presley. De plus, la Renaissance de Harlem popularise, au sens de généralise, la culture Noire Américaine. Le poète Jack Kerouac écrit dans *On the Road* : « *I walked ... wishing I were a Negro* ». <sup>253</sup> Cette phrase sera très exactement transposée une décennie plus tard par les cinéastes avec les Amérindiens. Bien sûr, ils « n'apportent » pas la même chose : les Afro-américains suscitent un sentiment de fièvre urbaine, de jazz, de blues, de vie, de liberté. Ces deux derniers éléments sont présents dans le portrait de l'Amérindien, mais se réaliseront par le biais d'un retour à la nature.

#### 1. 2. 2. 4. 1. Politique menée envers les Amérindiens

La politique des années 1950 vise principalement à « renverser » les idéaux du Indian Reorganization Act : il s'agit de la Loi de Termination. A l'origine de cette loi, l'Approval of House Concurrent Resolution 108 (1953) vise à éliminer toute intervention fédérale auprès des tribus afin de faire bénéficier les Amérindiens des mêmes droits et devoirs que les Américains. Cette politique a pour but d'assimiler les Amérindiens à la communauté blanche. Malgré les diverses migrations des Amérindiens vers les métropoles, aucun réalisateur d'alors ne pourvoit son film d'un arrière-plan urbain.

En 1953, le fait d'abolir la législation, destinée au Amérindiens, contre la vente d'alcool et d'armes à feu, permet d'amoindrir les différenciations de traitements entre blancs et Amérindiens. <sup>254</sup> L'objectif est le même en 1954, de ne plus référer, pour les Amérindiens, au Bureau des Affaires Indiennes pour des questions sanitaires, mais au Department of Health, Education and Welfare (actuellement le Department of Health and Human Services). <sup>255</sup> Ainsi, pour la plupart des tribus, l'ère de Termination signifie la fin de la protection et de l'aide fédérale. <sup>256</sup> Cette ère est synonyme d'échec pour les politiciens et les Amérindiens, et prend fin avec les mandats de Truman et Eisenhower. Elle aura donné lieu à une urbanisation sans cesse croissante : après la Deuxième Guerre Mondiale, de plus en plus d'Amérindiens se dirigent vers les zones urbaines. En 1930, moins d'1% d'entre eux vivent dans les villes, contre environ 45% en 1970. En 2003 le nombre est de plus de

---

<sup>253</sup> Lhamon, Jr. W.T. *Deliberate Speed : The Origins of A Cultural Style in the American 1950s*, Harvard University Press, 2002, p.70, in Mercer, Kobena. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>254</sup> O'Brien, Sharon. *Op. cit.*, p. 84.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p 84

<sup>256</sup> *Ibid.*, p 85

50%.<sup>257</sup> Ce programme, initialement nommé « liquidation », devient « relocation ».<sup>258</sup> Ce nouvel agencement engendre petit à petit une unité et une prise de conscience amérindienne, qui s'amplifient et se concrétisent dans les années 1960.<sup>259</sup>

#### 1. 2. 2. 4. 2. Le Maccarthysme

Dès 1946, Truman est actif dans la lutte contre le communisme. La période du Maccarthysme s'étend de 1950 à 1954. La recherche active d'éventuels communistes se propage jusqu'à Hollywood, réputé pour ses sympathisants socialistes. La psychose s'y installe : une liste est établie, la « liste des dix ». Le nom de John Howard Lawson, scénariste de renom très impliqué dans la communauté communiste à Hollywood, y figure. Dans son livre *Le cinéma, art du XXe siècle* (1965), Lawson établit une relation de corrélation, voire de causalité mutuelle, entre les contradictions et la chute du cinéma et celles de la société américaine.

Les difficultés d'Hollywood reflètent et sont un aspect de la crise de la vie politique et culturelle aux Etats-Unis. Le cinéma est instable parce que la culture tout entière est instable, ébranlée à la base par la contradiction de plus en plus flagrante entre les besoins démocratiques du peuple et les puissants intérêts qui le précipitent vers l'agression et la guerre. La politique d'Hollywood est dictée par ces intérêts réactionnaires ; le prestige décroissant du cinéma américain n'est que la réplique de la perte de prestige des Etats-Unis, dont l'attitude politique se reflète dans les œuvres de ses artistes.<sup>260</sup>

Le scénariste Albert Maltz fait également partie de la liste. Sous un prête-nom, Michal Blankfort, il écrit *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950). Le film dans son ensemble est acclamé, et le scénario de Maltz/Blankfort sera même nominé aux oscars l'année suivante. *Broken Arrow* sort sur les écrans juste avant que la Guerre de Corée (1950-1953) n'éclate. La portée pacifiste de ce film, ainsi que quelques autres, permet une réflexion : « (they) provided an opportunity for audiences to engage in a kind of a public dialogue in a nation where such discussion was increasingly discouraged or even actively suppressed. »<sup>261</sup> Cependant, cette forme de rédemption soudaine embarrasse certaines critiques, comme celle du New York Times : « No, we cannot accept this picture as either

<sup>257</sup> Par exemple, Los Angeles compte 616 résidents amérindiens en 1930, et environ 24000 en 1970. Reinhardt, Akim. D. "Native America, The Indigenous West," in Hausladen, Gary J. *Western Places, American Myths : How we Think About the West*, Reno, University of Nevada Press, 2003, p. 197.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>259</sup> Thompson, William Norman. *Native Americans Issues: A Reference Handbook*, Second Edition, Santa Barbara, ABC-CLIO, Contemporary World, Issues, 2005, p. 14.

<sup>260</sup> Lawson, John Howard. *Le cinéma, art du XXe siècle*, traduit de l'américain par Marianne Gallet, Paris, Buchet / Chastel, 1965, p. 200.

<sup>261</sup> Corkin, Stanley. *Cowboys as Cold Warriors: Western and U.S. History*, Philadelphie, Temple University Press, 2004, p. 97-98.

*an exciting or reasonable account of the attitudes and ways of American Indians. They merit justice, but not such patronage.* »<sup>262</sup> Ce genre de propos n'apparaît pas lors de la vague de rédemption dans les années 1990. Dans *Broken Arrow*, le rôle de Sonseeahray, comme d'autres femmes amérindiennes, est celui de s'opposer à la violence sans être impliquée politiquement dans les négociations. Sa seule relation avec Tom Jeffords en fait un symbole de la paix. Ce film illustre la déclaration de Daves, « *comprendre, c'est aimer* », et appuie sa volonté d'utiliser l'amour comme moyen de mieux appréhender une culture. C'est là tout le rôle de Sonseeahray.

Edward Dmytryk figure aussi parmi les noms mentionnés sur la Liste Noire. Il réalise, entre autre, *Broken Lance* en 1954, l'une des œuvres présentant un personnage de femme amérindienne rarement vu auparavant. Seniora Devereaux (Katy Jurado), mère de Joe, métis, est une femme qui, par certains aspects, tend vers la « noble sauvage » à cause d'une attitude stoïque et d'un phrasé lent. Elle défend son fils, victime de racisme, puis à la mort de son mari, retourne chez les siens. Dmytryk est entendu en 1947 en tant que témoin « inamical », et, comme les autres convoqués, refuse de répondre à la question lancinante : « *Are you a member of the Communist Party, or have you been a member of the Communist Party ?* » Refusant d'y répondre, il est condamné à six mois de prison et une amende. Pendant son séjour en prison, il écrit une lettre (9 septembre 1950) déniait toute appartenance, passée ou actuelle, au parti communiste.<sup>263</sup> Son film *Broken Lance* ne connaît pas un grand succès populaire, comme le prédit le L. A. Times, qui émet un rapprochement entre les sympathies politiques du réalisateur et le fait que le film puisse être boudé.<sup>264</sup> *Broken Lance*, un western révisionniste avant l'heure, est inspiré de *House of Strangers* (Mankiewicz, 1949), dans lequel les trois fils d'un banquier Italo-américain choisissent de s'allier afin de succéder à leur père, sans pour autant aider celui-ci, condamné pour cause de pratiques frauduleuses. Le quatrième et seul fils à être loyal

<sup>262</sup> Crowther, Bosley. « Movie Review. Broken Arrow (1950). The Screen : Four Newcomers on Local Scene; 'The Men', Film on Paraplegic Veterans, at the Music Hall – Marlon Brando in Lead Roxy Shows Story of Indians, 'Broken Arrow' – Premieres at Capital and Palace At the Roxy At the Capitol At the Palace », *New York Times*, 21 juillet 1950, AMPAS.

<sup>263</sup> Il explique qu'à l'époque il ne souhaite pas répondre à la question car il pense faire usage de son droit constitutionnel en référant au premier amendement, mais, au vu de la situation mondiale en 1950, il se rétracte et certifie « (...) *I want to make perfectly clear that I am not nor was I at the time of the hearings above referred to in October, 1947, a member of the Communist Party, that I am not a Communist sympathiser, and that I recognized the United States of America as the only country to which I owe allegiance and loyalty.* » (Dmytryk, Edward. *Odd Man out : A Memoir of the Hollywood Ten*, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 1996, p 85) Ces derniers mots signifient sa volonté de témoigner et de donner des noms, ce qu'il fera.



devient haineux envers ses frères. Dans *Broken Lance*, le métis Joe exprime ce sentiment d'être déchiré entre deux communautés : sa mère qui le protège, ses frères qui le méprisent. Ces sentiments ambivalents ainsi qu'un certain cynisme deviennent une caractéristique de Dmytryk.

*Last Train from Gun Hill* est également un western plus sombre, mais plus positif en ce qui concerne les Amérindiens. Le scénario est a priori écrit par Les Crutchfield, qui est en réalité Dalton Trumbo, l'un des « Dix ». Originellement, l'histoire est imaginée par James Poe (qui bénéficiera du crédit) et Edmund North (*Last Train from Laredo*). Kirk Douglas remarque quelques incohérences, car, selon lui, « (...) *the cattleman is not the sadist in the movie; his son is. If anyone should be roughing up women, it should be the son who raped and killed the marshal's wife.* »<sup>265</sup> Le scénario est envoyé à Dalton Trumbo pour un remaniement du script. Au début du film, Catherine Morgan est poursuivie à cheval car elle a osé rétorquer aux provocations déplacées de Belden, et se fait violer, puis tuer. Elle est victime d'intolérance, à la fois raciale et machiste.

Dans *Savages and Saints : The Changing Image of American Indians in Westerns*, Bob Herzberg titre l'un de ses chapitres « More Than One Red Menace »<sup>266</sup> comparant ainsi les communistes aux Indiens et rapprochant les deux dangers qu'ils représentent. Or, bien que la théorie de l'Indien comme métaphore du communiste soit souvent émise, la période anti-communiste et la chasse aux sorcières qui s'ensuit créent plutôt un climat général de suspicion plutôt qu'une réelle comparaison entre les Communistes et les Amérindiens. L'émergence de films de science-fiction semble être une meilleure piste pour illustrer le sentiment anti-communiste aux États-Unis.<sup>267</sup> L'Indien ne paraît d'autant pas être systématiquement une métaphore des Communistes, qu'à la fin des années 1940 et début des années 1950, alors que la chasse aux sorcières est à son paroxysme, Hollywood ne diffuse pas seulement des westerns simplistes où les Indiens ne sont que des guerriers dangereux. Les personnages, Américains ou Amérindiens, peuvent être bons ou méchants. Certains sont même victimes (Joe dans *Broken Lance*). Puis, la fin des années 1950 et le

---

<sup>264</sup> Schallert, Edwin. "Tracy Powerful In 'Broken Lance'" *L. A. Times*, 31 juillet 1954, AMPAS

<sup>265</sup> Dick, Bernard F. *Radical Innocence : A Critical Study of the Hollywood Ten*, Lexington, University Press of Kentucky, 1989, p. 201.

<sup>266</sup> Herzberg, Bob. *Savages and Saints : The Changing Image of American Indians in Westerns*, Jefferson, Caroline du Nord, McFarland, 2008

<sup>267</sup> De Baecque, Antoine. *Histoire et cinéma*, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, Scérén-CNDP, 2008, p. 37.

début des années 1960 annoncent des représentations plus violentes, où les femmes n'ont que peu de place.

En outre, les communistes représentent une menace extérieure alors que les Amérindiens deviennent un « problème » intérieur, inhérent à la culture américaine, ses mythes et sa Frontière. Ainsi, le Communisme paraît davantage être pour les Américains un fléau extérieur qui envahit de manière tentaculaire les Etats-Unis. Le communiste est associé à l'étranger, ce qui n'est pas le cas des Amérindiens. Plus tard, lorsque les réalisateurs conçoivent que l'expansionnisme arrive à sa fin, la Frontière est repoussée soit sur d'autres territoires, soit dans l'espace. Donc, à la rigueur, il serait possible de comparer l'approche des Américains concernant les Amérindiens à celle qu'ils ont vis-à-vis des habitants des nouveaux territoires conquis, même symboliquement, c'est-à-dire ceux qui vivraient sur une autre planète ou dans un autre monde (*Star Wars* (George Lucas, 1977), *Atlantide, The Lost Empire* (Gary Trousdale et Kirk Wise, 2001)). La notion de Conquête est toujours présente dans ces cas, et elle n'est pas un élément que l'on retrouve dans le cadre du Communisme. Plus qu'une conquête offensive, il s'agit d'une attitude défensive contre un mal qui se répand de l'extérieur vers l'intérieur.

A l'instar des films de la contre-culture des années 1960 qui s'avèrent finalement être la culture populaire (« *mainstream* »), les quelques films des années 1950 cités ci-dessus sont des œuvres qui se dressent contre un modèle dominant. Ils accordent à la femme une place véritable, et, pour notre étude sur la femme amérindienne, nous avons donc choisi en priorité des westerns qui ont remporté un vif succès critique et public, mais qui ne sont pas nécessairement représentatifs massivement de leur période. En effet, cette période des années 1950 comporte majoritairement des westerns où soit les Indiens sont absents (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959), soit leur représentation est bâclée (*Wagon Master*, John Ford, 1950). Un film présentant une Amérindienne en premier rôle se démarque en 1953. *Arrowhead* s'inscrit typiquement dans la tradition de westerns « anti-Indiens ». D'ailleurs, à cette date, le public est déjà habitué à visionner des films plus bienveillants à l'égard des Amérindiens. Un journaliste du *New York Times* exprime donc sa lassitude à voir un western qui vient rompre momentanément l'avènement de films avec des rôles positifs pour les Amérindiens :

Whatever feelings of friendship for the American Indian may have been shown in a few

open-minded Hollywood westerns lately, it is plain that Producer Nat Holt is having no truck with any such ideas. To him, an Indian is still a treacherous dog. (...) It starts off with Charlton Heston, as an Indian scout for a western cavalry post, stubbornly taking the position that the only good Apache is a dead Apache and refusing to change. (...) It is neither a pretty nor a captivating film. (...) Katy Jurado is slinky and sultry as an Apache fifth column at the cavalry post.<sup>268</sup>

Nous devons donc extraire les rares films qui présentent des femmes amérindiennes des nombreux films où les Indiens en tant que groupe guerrier sont présents. Nous remarquons donc que cette minorité de films pro-Indiens avec un personnage principal féminin est écrite par la minorité d'Hollywood, ceux qui écrivent cachés.

Il est difficile d'établir une corrélation directe entre les auteurs libéraux (communistes ou socialistes, sachant que ces derniers passent souvent pour des sympathisants communistes) et la représentation des femmes amérindiennes. Les auteurs accordent une place prépondérante à deux minorités : les femmes et les Amérindiens. En conséquence, les Amérindiennes tiennent une place importante, même si elles n'échappent pas à plusieurs stéréotypes, mêmes bienveillants. C'est le cas dans *Broken Arrow*, que Bertrand Tavernier analyse. Il déclare que bien que le genre western soit généralement imprégné de machisme, Daves accorde « une place extraordinairement importante aux personnages de femmes. » Elles sont ses porte-paroles et expriment la morale dans ses films.<sup>269</sup> De plus, il explique dans *Amis Américains : Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood* (1993) que « L'ONU décerna des louanges considérables à ce film (*Broken Arrow*) parce qu'il présentait un monde où les gens en conflit se respectaient. L'on trouvait des salauds chez les blancs, mais aussi des types recommandables, de même qu'il y avait des Indiens faméliques mais aussi des hommes en qui l'on pouvait avoir confiance. Une vérité première... A partir de ce moment, Hollywood cessa de peindre les Indiens comme des sauvages »<sup>270</sup> Il s'agit d'un plaidoyer pour la paix.

Gerald Horne explique dans sa préface de *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950 : Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, que de nouveaux rôles féminins particulièrement intéressants apparaissent : « *The roles Communists provided for*

<sup>268</sup> Crowther, Bosley. « The Screen in Review ; U.S. Cavalry and the Apaches Go at It Hot and Heavy in Arrowhead at Holiday », *The New York Times*, 16 septembre 1953.

<sup>269</sup> Tavernier, Bertrand, Entretien (16 min) dans le cadre de l'édition du film en DVD.

<sup>270</sup> « Ses contrats formulaient que Daves devrait désormais toujours raconter des histoires d'amour entre des gens de race différentes ! » Tavernier, Bertrand. *Amis Américains : Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Actes Sud, 1993.

women like Katharine Hepburn were far more sophisticated than the fare Hollywood provided ordinarily.»<sup>271</sup> S'ils offrent des rôles atypiques ou novateurs aux femmes, ils permettent également aux Amérindiennes de tenir un rôle de femme à la fois dévouée et forte.

Ces deux termes ne sont pas antagonistes : il faut faire preuve de courage pour venir en aide à quelqu'un et le secourir. Dans *Broken Lance*, Seniora Devereaux est une femme qui se bat pour son fils et son mari. De même, Catherine Morgan (*Last Train From Gun Hill*) protège son jeune fils en le faisant s'enfuir pour chercher du secours, elle-même voyant sa mort approcher alors que Belden se dirige vers elle pour la violer, puis la tuer. Les Amérindiennes ont également la capacité de se créer une place à la fois dans leur communauté d'origine et d'adoption. Dans *Broken Arrow*, Sonseeahray évolue à la fois dans sa tribu et dans sa relation avec les Blancs, tout comme Kamiah dans *Across the Wide Missouri*, ces deux personnages étant joués par la même actrice (Debra Paget).

Tom Jeffords, au début de *Broken Arrow*, déclare « *Je n'avais jamais pensé qu'une mère apache puisse pleurer son fils.* » Un public fidèle aux westerns apprend ainsi qu'une Amérindienne n'est pas seulement une jeune femme désirable, mais peut être une mère de famille sensible. Seniora Devereaux quant à elle sait se montrer discrète, tout en ayant une certaine présence, comme par exemple quand elle fait remarquer « *Les verres de nos hôtes sont vides.* » Cette fois-ci, les spectateurs observent une Amérindienne en tant qu'hôtesse et femme de maison. Ces femmes sont donc prétendantes, épouses et mères. Entre romantisme et décadence, entre maternité et sensualité, cette vision variée et complexe est retranscrite par Rayna Green dans « The Pocahontas perplex: The image of the Indian woman in American vernacular culture » :

Both her nobility as a Princess and her savagery as a Squaw are defined in terms of her relationships with male figures. If she wishes to be called a Princess, she must save or give aid to white men. The only good Indian... rescues and helps white men. But the Indian woman is even more burdened by this narrow definition of a "good Indian," for it is she, not the males, whom white men desire sexually. Because her image is so tied up with abstract virtue – indeed, with America, she must remain Mother Goddess-Queen. But acting as a real female, she must be partner and lover of Indian men, a mother to Indian children, and an object of lust to white men. To be Mother, Queen and lover is, as Oedipus'

---

<http://www.dvdclassik.com/Critiques/fleche-brisee-dvd.htm>.

<sup>271</sup> Horne, Gerald. *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950 : Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, Austin, The University of Texas Press, 2001, p. X.



mother, Jocasta, discovered, difficult and perhaps impossible.<sup>272</sup>

C'est cette incapacité à réunir tous ces rôles qui va « tuer » l'Amérindienne.

### 1. 2. 2. 4. 3. Les westerns dans les années 1950.

Ces films ne donnent pas tant une image positive des Amérindiens, qui se traduirait par celle du Bon Sauvage, qu'une image se voulant autant que possible réaliste, c'est-à-dire où les sévices ne sont pas occultés. Sachant que la censure veille à une minimisation de la violence, ces films des années 1950 souhaitent tout de même montrer une certaine brutalité de la part des Amérindiens. Par exemple, dans la première scène de *Broken Arrow*, les Apaches enterrent vivant un Blanc dont seule la tête dépasse du sol. Cette violence s'accroîtra parallèlement à la vision de plus en plus positive des Amérindiens : au fur et à mesure, le genre du western idéalise les conditions de vie (passées) de l'Indien, mais engendrera également une grande violence (Sam Peckinpah, apparition des westerns Spaghetti). Sam Peckinpah déclare au sujet du nouveau réalisme : « *Killing used to be fun and games in Apacheland. Violence wasn't shown well. You fired a shot and three Indians fell down. But when Jack Palance shot Elisha Cook Jr... things started to change.* »<sup>273</sup> En revanche, la plupart des femmes amérindiennes échappe à cette nouvelle norme, celles-ci devenant de fades princesses. Il n'y a donc aucune recherche sur des pratiques amérindiennes pouvant occasionner une part de violence, ou tout du moins qui pourrait apparaître en tant que telle selon les Américains.

Deux films pro Indiens qui ne traitent pas de la Conquête de l'Ouest et avec une Amérindienne dans le rôle principal sortent également sur les écrans dans les années 1950 : *Across the Wide Missouri* (William A. Wellman, 1951) et *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952). Certes, ces films délaissent le Grand Ouest aride, et présentent une vision différente des Amérindiens (notamment grâce à la chasse aux bisons et au commerce des fourrures), mais la femme amérindienne n'évolue guère. La première, Kamiah, est juvénile, naïve et spontanée, comme ont pu l'être certaines des héroïnes romantiques des films muets, et comme le sera Pocahontas en 1995. La deuxième, Teal Eye, est également une princesse, bien que son stoïcisme la rende distante au début. D'autres femmes ont également un

<sup>272</sup> Green, Rayna. *Op. cit.*, p. 702-703.

<sup>273</sup> Weddle, David. *If they move... Kill'Em! The Life and Times of Sam Peckinpah*, New York, Grove / Atlantic, Inc, 1994, p 108 Il fait référence au film *Shane* (George Stevens, 1953).

parcours qui inspire méfiance au début pour finalement « tomber » dans le sentimentalisme (*Unconquered*, 1947, *Arrowhead*, 1953). Une critique de *The Big Sky* et d'autres films de la même année (*The World in His Arms*, *The Quiet Man*) dans *Life* remarque la redondance des scénarii romantiques :

The movie screens are alight this month with the handsome faces of ladies looking on impassively while brawny men assault each other for their sakes with boot and bottle, fist and firearm. It is part of Hollywood's latest cycle, going back to classical story telling formulas which have stood the test of time : sinking a damsel in a sea of troubles, setting a brave hero to get her out, piling on romantic local color and desperate brawls and the kitchen sink. In RKO's *The Big Sky* Dewey Martin gets beaten, knifed, half-drowned and shot before he ends up wed to an Indian princess.<sup>274</sup>

Ces deux films paraissent « hors temps » au premier abord, de par leur cadre géographique. Cependant, tout comme les autres westerns cités pour les années 1950, ils ne proposent pas nécessairement une image innovante des Amérindiennes.

Dans *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, les auteurs expliquent que le western des années 1950 est le digne successeur du Film Noir des années 1940, car il permet de véhiculer des « idées interdites » autant que l'a fait le Film Noir pendant l'après guerre. Certes, bien des westerns, comme *The Searchers*, s'avèrent conservateurs, et transforment les westerns de l'époque du New Deal en drames appuyant une idéologie raciste. Cependant, ceux inscrits sur la liste noire d'Hollywood, offrent un prolongement de la perspective des Films Noirs des années 1940.<sup>275</sup> Les auteurs rapportent également le nombre croissant de westerns : quatorze sont tournés en 1947, pour quarante en 1952. Ce regain d'intérêt pour les westerns s'exprime par un goût populaire et critique pour deux genres de westerns. D'une part, le genre devient davantage « psychologique ». André Bazin définit le « sur-western » comme un western ayant honte de lui-même, et qui justifie son existence par des intérêts supplémentaires – qu'ils soient d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique ou érotique.<sup>276</sup> Bazin appartient à l'école de pensée « néo-réaliste », laquelle se trouve confrontée aux idéologies « mythiques », se basant sur le concept de mythe développé par

<sup>274</sup> « Belles and Brawls Boost the Box Office, New Films Feature Pugnacious lovers », in *Life*, Volume 33, N°10, 8 septembre 1952, p. 59.

<sup>275</sup> Buhle, Paul, Wagner, Dave. *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005, p. 111-112.

<sup>276</sup> Bazin, André, in Tudor, Andrew. *Image and Influence, Studies in the Sociology of Film*, New York, St Martin's Press, 1975, p. 188.

Lévi-Strauss. Les deux considèrent le western comme un produit du folklore américain, mais la plupart des critiques français développent l'idée d'une construction et affirmation d'une identité américaine au travers du genre Western, ce que l'Ecole américaine rejette.

Pendant son mandat, Kennedy se réapproprie la notion de frontière en promouvant une « Nouvelle Frontière ». Philip French, dans *Westerns, Aspects of a Movie Genre*, définit les deux tendances dans les westerns reflétant les deux visions politiques d'alors. D'une part, il nomme les « Kennedy westerns », ceux dans lesquels évolue un cow-boy plus réservé qui peut envisager l'échec. La communauté est davantage mise en avant, et les « autres », qu'ils soient les minorités, les Indiens ou les immigrants, sont représentés positivement, tandis que l'opposition s'accorde avec une violence inhérente à l'homme. Le passé a également son importance pour une meilleure construction de l'avenir.<sup>277</sup> Ces films des années 1950 comprennent ceux cités précédemment, tous incluant la présence majeure d'une Amérindienne.

Ensuite, French assimile l'autre tendance à Barry Goldwater, sénateur républicain d'Arizona, qui se présente aux élections présidentielles en 1964. Les westerns sont à l'opposé des valeurs cités ci-dessus. *The Searchers* se situe dans cet esprit, sachant que Look est une princesse déchue, dont la dévotion est insignifiante aux yeux des blancs. Elle est assassinée, ce que Martin déplorera tout de même par la suite. Il en sera de même pour Nita, une autre « fausse » princesse, dans *Arrowhead* : morne et inlassablement dévouée à Ed Bannon, elle est traitée sans le moindre respect, ce qui mènera à sa perte, tant elle est présentée comme « inutile » dans le sens de n'être pas aimée, et ainsi méprisée. French situe ce western dans la perspective idéologique de William F. Buckley Jr, qui a écrit *God and Man at Yale : The Superstitions of « Academic Freedom »* (1951) et *McCarthy and his Enemies* (1954). Cette perspective s'inscrit au croisement des deux idéaux précédents, en rassemblant le style de Kennedy au contenu de Goldwater.<sup>278</sup>

Les années 1950 sont marquées par le déclin des studios (et des genres tel que le western), et annoncent la situation néo-hollywoodienne. En réalité, dès les années 1930, la

---

<sup>277</sup> French, Philip. *Westerns, Aspects of a Movie Genre*, Londres, Secker & Warburg Limited, 1973, p. 29.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 28-31.

production hollywoodienne s'avère menacée. Le monopole des « majors »<sup>279</sup> est vivement critiqué, à la fois dans le cadre des lois anti-trust de Roosevelt, et par les exploitants indépendants possédant beaucoup de salles. Dans les années 1940, ce monopole commence à être contré suite à la décision du Congrès de limiter la « réservation en bloc », consistant à vendre aux salles les films par plusieurs. Puis, le procès United States vs. Paramount Pictures, Inc. met fin au studio system, en prônant le droit à la concurrence. De plus, la télévision vient saborder les grands procédés techniques propres au grand écran de cinéma : le Technicolor, le Cinérama, le Cinemascope, le Vistavision.<sup>280</sup> L'Âge d'Or hollywoodien se conclut ainsi, laissant derrière lui les clichés les plus hermétiques à toute nouvelle représentation, et le phénomène « Going Native » amène dans les années 1960, une nouvelle - seulement en apparence - Amérindienne. Celle-ci s'inscrit dans un contexte de mutation de la censure cinématographique (disparition du Code Hays), d'évolution sociale intérieure (les Civil Rights, le Red Power et le mouvement Hippie) et de politique étrangère (la Guerre du Vietnam) et intérieure (le Watergate) qui teintent le cinéma de noirceur néo-réaliste et naturaliste.

### 1.2.3 Transition vers le « Going Native » (1960-1980) :

*« L'Indien imaginaire n'existe ainsi qu'en fonction d'une pensée autre qui vise à l'utiliser à ses fins, dans le but de satisfaire son propre désir de métamorphose, de mutation ontologique. »*<sup>281</sup>

#### 1.2.3.1 Contexte hollywoodien

En 1960, les commanditaires donnent leur avis sur les programmes cinématographiques, et General Mills s'attarde sur 22 points, dont l'un sur les Indiens : « ... Any material dealing with the Indians should be scrutinized carefully to insure its presentation of the Indians themselves, their life, customs and costumes in a true light ... Any scripts dealing with Indians... must present them in an impartial light ». <sup>282</sup> Outre ces directives formelles, c'est au sein même d'Hollywood que se puise une forme de révolte

<sup>279</sup> Les cinq grands studios : Metro-Goldwin-Mayer, Paramount Pictures, RKO Pictures, Twentieth Century Fox et Warner Bros. Pictures.

<sup>280</sup> Nacache, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*, sous la direction de Francis Vanoye, Paris, Armand Colin, 2005, p. 13.

<sup>281</sup> Morency, Jean. *Op. cit.*, p. 90.



(superficielle) vis-à-vis des représentations des Amérindiens. Marlon Brando en est le principal exemple, lorsqu'il refuse son oscar en 1973 et se fait représenter par Sacheen Littlefeather, d'origine Apache, pour délivrer un discours dénonçant le mauvais traitement des Amérindiens au cinéma :

Marlon Brando has asked me to tell you (...) that he must... very regretfully cannot accept this very generous award. And the reason for this being (...) is the treatment of American Indians today by the film industry (...) and on television in movie re-runs, and also the recent happenings at Wounded Knee. I beg at this time that I have not intruded upon this evening and that we will, in the future...our hearts and our understanding will meet with love and generosity.

Cependant, cette apparition aux Oscars, tout comme les films révisionnistes, ne peut s'empêcher de contenir certains stéréotypes. La jeune femme s'appelle en réalité Maria Cruz et porte une robe traditionnelle apache, agrémentée de paillettes. Elle est coiffée de la même façon que Debra Paget dans *Broken Arrow*, et semble tout droit sortie d'un western, bien que ce soit précisément ce genre de représentation qui soit déplorée dans l'allocution de la jeune femme.

Les auteurs des années 1960 ne proposent que peu de femmes amérindiennes dangereuses (*MacKenna's Gold*, J. Lee Thompson, 1979), et misent davantage sur une image lisse de l'Amérindienne. Même Hesch-Ke dans *MacKenna's Gold* qui s'avère violente et dangereuse, l'est par jalousie (de Inga Bergmann) et par amour (pour MacKenna). Cette néo-princesse est fortement ancrée dans le contexte des années 1960 et 1970, même si, contrairement aux films du début et de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, aucune des grandes productions n'aborde les conditions contemporaines, c'est-à-dire la nouvelle vie urbaine. Ford, saisissant la prise de conscience d'une identité amérindienne chez les Blancs, retranscrit dans *Cheyenne Autumn* la douleur et la souffrance de la population principalement féminine et enfantine souhaitant échapper à leur réserve stérile en retournant dans le Dakota. Dans *L'homme au tablier, le jeu des contraires dans les films de Ford*, Aimé Agnel souligne la part féminine inconsciente présente dans la démarche fordienne, tandis que son moi conscient, même avec réticence, combat les Indiens. La cause amérindienne est soutenue par l'institutrice Deborah Wright.

Deborah, en tant qu'anima du capitaine Archer, mais aussi en tant que femme vivant avec intensité sa propre individuation, est, dans ce domaine, en avance sur lui, uniquement

---

<sup>282</sup> Friar Ralph E. et Natasha A. *Op. cit.*, p. 262.

mue par son sentiment, au risque cependant de perdre son identité, de ne plus distinguer nettement ce qui d'elle-même est différent de l'autre. Elle avait dit (presque crié) au capitaine Archer : 'Je suis de leur côté (...) Je suis ici pour préparer l'avenir.' A quoi il avait répliqué : 'Il faudra pour cela changer de couleur.'<sup>283</sup>

Ce film amorce une série de westerns tournés à la fin des années 1960 par une nouvelle génération. *Little Big Man* et *Jeremiah Johnson* s'inscrivent dans ce courant, d'autant plus renforcé avec la naissance du mouvement amérindien en 1968 et les actions symboliques de 1969 à 1973. Pourtant, ces deux films situent leur action respectivement en 1860 et 1850.

Peter Whiteley, dans *A Companion to the Anthropology of American Indians*, décrit la nouvelle approche caractéristique des années 1960, s'inscrivant dans un contexte politique délicat (la Guerre du Vietnam) et en mutation (la lutte contre les inégalités raciales), ainsi qu'un contexte social nouveau (le retour à la nature et le mouvement hippie) :

Symbolic anthropology produced an ethnographic reconsideration of native religious narratives and ritual practices (largely ignored since the rise of structural-functionalism in the 1930s as merely figurative expressions of social structural principles). Cultural ecology (and some related variations, like "ethnoscience," a linguistically based approach to indigenous natural classification) examined how non-industrial polities were adapted to the natural environment. The former approach was more "idealist," the latter more "materialist," but both drew upon disaffection with the world system, the Vietnam War, racial inequalities, and corporate capitalist excess. Both involved a more or less romantic pastoralism, projecting native societies as a naturalistic alternative to the dominant mode. At the same time, both did lead to a renewed respect for persistent native cultural ideas and practices, and by extension, the study of these.<sup>284</sup>

Les années 1960 et 1970 sont marquées du sceau de la contre-culture. Des œuvres comme *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) ou *Jeremiah Johnson* (Pollack, 1972) sont représentatives d'une société américaine qui se cherche une identité. Malgré les apparences, le but de cette contre-culture, qui paradoxalement devient la culture populaire si l'on se fie au succès commercial rencontré par ces films, ne s'attarde pas à montrer, voire rétablir, une vérité historique concernant les Amérindiens. Ces films illustrent la théorie de la « fabrique du consensus » élaborée par Noam Chomsky.<sup>285</sup> Contrairement aux apparences, ce nouveau cinéma ne joue pas le rôle de contre-pouvoir. Au contraire, il se

<sup>283</sup> Agnel, Aimé. *L'homme au tablier, le jeu des contraires dans les films de Ford*, Rennes, La Part Commune, 2002, p. 16-19.

<sup>284</sup> Whiteley, Peter. *Op. cit.*, p. 454.

<sup>285</sup> Chomsky, Noam. *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1988.

conforme à l'idéologie dominante et en diffusent les principales idées. La nouvelle génération ne se hasarde pas à aller contre la tendance, qui s'avère être critique de la Guerre du Vietnam.

Ces films sont représentatifs d'une profonde remise en question de la jeune génération américaine, et, à nouveau, l'Amérindien est un faire-valoir, une sorte de « psychologue » qui, bien qu'il soit aussi quasi-silencieux que pendant l'âge d'or hollywoodien (Swan dans *Jeremiah Johnson*), répond indirectement aux questionnements internes des « néo-héros » dans leur quête, et leur renvoie l'identité qu'ils cherchent au travers de leur parcours initiatique. Cependant, « *Going Native* » ne veut pas dire « *Gone Indian* ». Il s'agit davantage d'un « *Going Nature* ».<sup>286</sup> Il faut nécessairement un retour à la communauté blanche pour parfaire la rédemption, ce périple devenant finalement une simple « cure de désintoxication occidentale » transitoire.



*Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972) AMPAS

<sup>286</sup> Drinnon, Richard. *Facing West, The Metaphysics of Indian Hating and Empire-Building*, Norman, Londres, University of Oklahoma Press, 1997, p. XXV.

Le professeur Umberto Barbaro explicite l'expression « néo-réalisme » dans la revue Cinéma, où il se réfère au cinéma italien. Selon lui, il faut se débarrasser « *des clichés naïfs et artificiels* », abandonner « *ces fabrications fantastiques et grotesques qui éludent les problèmes humains et excluent les raisonnements sensés* » et enfin « *supprimer les reconstitution historiques et les adaptations romancées* ». <sup>287</sup> Roberto Rossellini pense qu'il est nécessaire « *de voir l'homme sans maquiller l'inhabituel, l'inhabituel n'était atteint qu'à travers la recherche.* » <sup>288</sup> Bien que cette déclaration date de 1943, ce n'est que dans les années 1960 que l'on décèle très clairement cette nouvelle façon de filmer. Le nouvel Hollywood n'a plus pour but de divertir les foules en les faisant sortir d'une réalité routinière : il les fait pénétrer dans une réalité actuelle, celle de la crise, du racisme et de la guerre. De plus, Hollywood dénonce les actes du gouvernement et les injustices. Chaplin citait Von Clausewitz en expliquant que la guerre était l'extension logique de la diplomatie. Selon lui, Mr Verdoux réalise que le meurtre est l'extension logique des affaires. <sup>289</sup> Dans ce cadre, l'Amérindienne est réifiée afin de devenir l'extension logique de la nature.

*Little Big Man* est l'alliance d'un des réalisateurs pionniers de cette nouvelle génération, Arthur Penn, qui a réalisé *Bonnie and Clyde* en 1967, et l'acteur Dustin Hoffman, révélé dans *The Graduate*, en 1967 également. Anti-western, anti-héros... Le film inverse la tendance qui a rendu célèbre le genre western. Ce film à la fois burlesque et désenchanté est raconté par Jack Crabb, qui a passé son temps entre deux communautés, les Cheyennes et les Américains, dans les années 1860, se terminant sur la défaite du Général Custer lors de la bataille de Little Big Horn. L'histoire est effectivement basée sur des faits réels, mais Arthur Penn s'octroie une certaine liberté pour les narrer et use d'allers-retours dans le temps et d'un style picaresque dans son scénario. Malgré la volonté d'un retour à la nature et d'un sentiment écologique croissant, les westerns ne portent pas tous sur la vie des Amérindiens, car c'est avant tout le rejet du contexte actuel qui transparaît dans ces films. Certaines critiques regrettent le fait que le genre du western classique se meurt, pour devenir une métaphore complexe et dénonciatrice de la réalité. *The Unforgiven* est annonciateur de ce changement : « *Such things make the picture not a western* » in a familiar, citified, contemporary movie and television sense of marshal

<sup>287</sup> Rhode, Eric. « Why Neo-Realism Failed », Sight and Sound, hiver 1960-1961, in Lawson, John Howard. *Op. cit.*, p. 190.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 191.



land gunman, the kind of naive, oversimplified formula, but rather a picture of life as valid in its ways any sharp, critical look at a contemporary urban conflict. »<sup>290</sup>

### 1.2.3.2 Les femmes dans les films

Le Féminisme connaît un second souffle avec la publication de l'ouvrage de Betty Friedan en 1963. *The Feminine Mystique* décrit la vie des femmes des années 1950 et du début des années 1960, consistant souvent au « momisme »,<sup>291</sup> qu'elle dénomme « le problème qui n'a pas de nom », en raison du mal-être que cause cette situation pour les femmes. Cette période est marquée par un retour massif au foyer. Les femmes se marient de plus en plus jeunes, et sont fiancées à l'adolescence (quatorze millions de jeunes filles le sont à 17 ans). Quarante-sept pour cent des femmes suivent des études au Collège en 1920, tandis que ces statistiques passent à trente-cinq en 1958. Avoir un mari, des enfants et vivre en banlieue résidentielle est ce à quoi aspirent les jeunes Anglo-américaines. Cependant, cette quête s'avère rapidement ébranlée par un malaise, le « problème » que des mères découvrent avoir en commun en 1959.<sup>292</sup>

Suite aux différents mouvements sociaux, ainsi qu'à la libération des mœurs, nous aurions pu nous attendre à une nouvelle image de la femme dans les westerns. Cette image aurait sans doute été celle d'une femme active et affranchie. Seulement, les réalisateurs et les producteurs restent des hommes. Ainsi, en 1966 dans *El Dorado* (Howard Hawks, 1966), Mc Leod pose à Cole Thornton cette question rhétorique : « D'où peuvent provenir les ennuis d'un homme sinon d'une femme ? ». Le phénomène s'accroît avec les années 1970 :

The history of the American film and its audience, generation after generation, has contributed to this virtual elimination of women from films of the seventies. The cruel and impossible demand that real-life men live up to a supermacho image or fail to be considered masculine has fostered misogyny in our culture. Hostility toward women is the inevitable result of the pressure upon men to conceal feelings of vulnerability if they are to be perceived as adequately heterosexual.<sup>293</sup>

---

<sup>289</sup> *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947). *Ibid.*, p. 201.

<sup>290</sup> John Huston Papers, *The Unforgiven* (1960), publicity, f.556, « Now a Non-West Western – a Trend ? », *Herald Tribune*, 17 avril 1960, AMPAS.

<sup>291</sup> Terme inventé par Philip Wylie pour *Generation of Vipers* (1942) pour décrire le culte de la maternité dans la société américaine.

<sup>292</sup> Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*, in Griffith, Robert. Baker, Paula. *Major Problems in American History Since 1945*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 2001, p. 368.

En 1976, le premier éditorial de *Camera Obscura* insiste sur l'importance du cinéma comme vecteur de l'équité entre hommes et femmes : « *Women are oppressed not only economically and politically, but also in the very forms of reasoning, signifying and symbolical exchange of our culture. The cinema is a privileged place for an examination of this kind in its unique conjuncture of political, economic and cultural modes.* »<sup>294</sup> Si le cinéma est si important, c'est parce que « *it has been at the level of the image that the violence of sexism and capitalism has been experienced.* »<sup>295</sup> Susan Hayward, dans *Cinema Studies: The Key Concepts*, résume grossièrement les théories des trois auteurs traitant des représentations des femmes au cinéma dans les années 1970, à savoir Molly Haskell, Marjorie Rosen et Joan Mellen : « *the facts show that women get represented in images as Virgin or whore because that's how patriarchal society represents women to itself.* »<sup>296</sup>

### 1.2.3.3 Politique étrangère

La Guerre Froide comprend la fin de la Coexistence Pacifique (1953-1962) et la période de Détente (1962-1975). A partir du milieu des années 1960, suite aux incidents du Golfe du Tonkin, la Guerre du Vietnam s'intensifie, pour s'éteindre en 1973. Entre ces deux dates, divers westerns où les femmes ont une place prépondérante sont tournés : *Willie Boy* (Abraham Polonsky, 1969), *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970), *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970), *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972). Tous sont des westerns révisionnistes, s'éloignant des ingrédients du western traditionnel. Seul *MacKenna's Gold* (J. Lee Thomson, 1969) fait figure d'exception. Mêlant les vieux codes du western (dans le scénario, ainsi qu'avec l'embauche de Gregory Peck qui n'est pas un acteur de la nouvelle génération, mais une figure symbolique de l'Âge d'Or hollywoodien) et le nouveau genre, *MacKenna's Gold* apparaît « hors norme » dans la filmographie westernienne de 1962 à 1975. Il semble plutôt annoncer le retour du conservatisme avec Reagan, puis Bush dans les années 1980. Un autre film se situe à part : *The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976). Proche du western spaghetti qui a fait la gloire de Clint Eastwood, ce film propose une image

<sup>293</sup> Mellen, Joan. *Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film*, Londres, ELM Tree Books, 1977, p. 311.

<sup>294</sup> Camera Obscura Collective, *Camera Obscura* 1, fall 1976, p.3, in Lapsley, Robert. Westlake, Michael, *Film Theory : An Introduction*, Deuxième Edition, Manchester, New York, Manchester University Press, 2006, p. 23.

<sup>295</sup> Johnston, Claire. *Notes of Women's Cinema*, Screen pamphlet 2, Londres, Society for education in Film and Television, 1973, p.2 in Lapsley, Robert. Westlake, Michael. Op.cit, p. 23.

<sup>296</sup> Hayward, Susan. *Cinema Studies : The Key Concepts*, Troisième Edition, New York, Routledge, 2006, p. 120.

« classique » de l'Amérindienne. Little Moonlight est une jeune femme douce et soumise agressée par des rustres américains.

A nouveau, les films cités ci-dessus ne révolutionnent pas l'image de l'Amérindienne. Cependant, la Guerre du Vietnam imprègne ces films davantage que le Maccarthysme auparavant. En effet, Sunshine (*Little Big Man*) est d'origine asiatique ; l'actrice Amy Eccles est née à Hong Kong. De plus, la scène de tuerie dans le village Cheyenne, sanglante et dévastatrice, rappelle certaines des images vues dans la presse au sujet de la guerre, notamment la photographie publiée en 1972 de Kim Phuc, la fillette de neuf ans s'enfuyant en hurlant de douleur. Ces films permettent de mettre en lumière les actions de l'armée américaine à l'étranger, mais aussi la condition des Amérindiens aux Etats-Unis. Ceci rappelle le cas des Afro-américains qui hésitent à s'engager à combattre pour leur pays sachant qu'ils vivent une situation difficile : « *Le président souhaite envoyer des soldats tuer des gens à l'autre bout du monde, des gens dont nous ne savons rien, alors qu'ici, au Mississippi, il refuse de dépêcher qui que ce soit pour protéger les Noirs de la violence meurtrière.* »<sup>297</sup> Le point commun de ces films repose sur les rôles consistants, voire déterminants, accordés aux Amérindiennes, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des westerns guerriers des années 1920 aux années 1940 par exemple. L'élément majeur étudié en troisième partie de notre thèse, consiste en l'analyse de la présence ou non des Amérindiennes dans les films, et en un questionnement sur le rôle symbolique de ces femmes, mythifiées en « ambassadrices de la paix ».

#### 1.2.3.4 Actions menées par les Amérindiens

Le contexte des années 1960 prédispose les Américains à soulever certaines problématiques de la société américaine : la politique intérieure, avec Kennedy, puis Johnson, est marquée par des réformes sociales visant à une meilleure égalité entre les différentes ethnies et une équité qui ne sera pas seulement le combat des Afro-américains. Dans les années 1960 et 1970, les Amérindiens revendiquent leurs droits et dénoncent leur situation. Le 13 juin 1961, à l'American Indian Chicago Conference, l'anthropologue Edward Dozier, Pueblo, s'exprime sur les finalités de ce rassemblement : « *our purpose at this conference is to compile a series of suggestions and recommendations... While we differ as groups and individuals, our problems have a commonality. Pooling our efforts*

---

<sup>297</sup> Zinn, Howard. *La mentalité américaine au-delà de Barack Obama*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Lux Editeur, 2009, p. 86.

toward policies of greater benefits for ourselves is our goal.»<sup>298</sup> Les actions les plus mémorables – et spectaculaires – surviennent avec l’American Indian Movement. Leonard Peltier en est membre. En effet, l’occupation d’Alcatraz entre 1969 et 1971 met les Amérindiens sur le devant de la scène, qu’avaient occupée à cette même période les Afro-américains avec les Droits Civiques. Cette initiative attire d’autant plus l’attention qu’elle dure longtemps, et qu’elle est directement suivie de l’occupation du Bureau des Affaires Indiennes à Washington en 1972, puis de Wounded Knee en 1973. Ceci ouvre également un renouveau culturel. Si le Black Power s’est affirmé, le Red Power connaît un parcours qui aura une incidence tendancieuse au cinéma. Certes, l’intérêt pour la culture indienne est croissant dans les années 1960, 1970 et 1990, mais elle sert une idéologie américaine (réactions contre la Guerre du Vietnam, « rébellion » contre la génération des années 1950, écologie). Il s’agit d’un prétexte, et non d’un véritable intérêt pour les Amérindiens et leur condition.

### 1.2.3.5 Politique intérieure

L’ère Kennedy-Johnson est marquée par les Droits Civiques. En 1963, Kennedy tente d’intégrer la révolution noire dans la coalition démocratique, ce qui est un échec. Comme pour la Guerre de Corée, il est difficile pour les Etats-Unis d’établir un plan de politique étrangère alors que les regards sont braqués sur leur politique intérieure. Cette même année, 4,8% des Blancs sont au chômage, tandis que 12,1% des non-Blancs le sont. Julius Lester, un jeune écrivain noir, évoque la désillusion qui habitent les Noirs, sachant que ces sentiments peuvent aisément se transférer sur les conditions des Amérindiens :

Maintenant c’est fini. L’Amérique a eu plusieurs fois l’occasion de montrer ce que signifiait réellement « tous les hommes ont été dotés de certains droits inaliénables ». (...) Maintenant, c’est fini. Ce n’est plus l’heure d’entonner des hymnes à la liberté et de répondre aux balles et aux matraques par l’Amour. (...) L’Amour est fragile et doux et demande une réponse du même type. Ils ont chanté « J’aime tout le monde », en esquivant de justesse les briques et les bouteilles qu’on leur jetait. Désormais ils chantent : « Trop d’amour, trop d’amour / Rien ne tue tant un nègre que l’amour. »<sup>299</sup>

Les années 1960 laissent entrevoir des personnages de femmes amérindiennes atypiques. *The Unforgiven* transcrit les tensions raciales au travers de la captive Kiowa. *Cheyenne Autumn*, qui traite de la déportation des Cheyennes, est un film dénonçant plutôt

<sup>298</sup> First quotation from Gallup Navajo Times, 19 April 1961 ; quoted in Dorothy R. Parker, *Singing An Indian Song : A Biography of D’Arcy McNickle* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992), 189. Dozier is quoted in Nancy Oestreich Lurie, “The Voice of the American Indian: Report on the American Indian Chicago Conference,” *Current Anthropology* 2 (December 1961): 489-90, 494, in Clarkin, Thomas. *Federal Indian Policy in the Kennedy and Johnson Administration 1961-1969*, University of New Mexico, p. 1.



la façon violente dont sont traitées les minorités, un « tout homogène ». Ceci changera dans les années 1970, où, pour le Blanc, parmi tant d'hostilité, l'Amérindienne émerge comme représentante de sa vision de l'égalité et de la liberté. Elle reste bienveillante, maintient un rôle de mère et d'alliée.

En 1961, l'Area Redevelopment Administration Act, passé pendant le mandat de Kennedy, autorise les tribus à acheter des terres et des équipements dans un but commercial et industriel. On parle alors de « renaissance » amérindienne.<sup>300</sup> Suite à l'assassinat de Kennedy, Lyndon Johnson poursuit dans cette voie : les tribus devraient être considérées comme entités autonomes, et, en 1968, il se réfère à l'Amérindien en tant qu'Américain oublié.<sup>301</sup> Dans le cadre de son programme de « Grande Société », il lutte activement contre la pauvreté et les injustices sociales. Il déplore les mauvaises conditions dans les réserves. Comme les politiques progressistes des années 1910, cette politique veut briser tout paternalisme, notamment en encourageant l'implication amérindienne dans les décisions gouvernementales prises à leur égard. En 1968, l'Indian Civil Rights Act est passé, faisant écho au Civil Rights Act signé en 1964 par Johnson destiné en premier lieu aux Afro-américains. Cet acte s'étend par la suite aux autres communautés, ainsi qu'aux femmes, en déclarant illégale toute forme de discrimination.

Nixon encourage également l'autonomie des tribus, et l'Indian Financing Act est ratifié en 1974, ainsi que l'Indian Self Determination and Educationnal Assistance Act en 1975. Carter continue cette perspective : sous sa présidence, des lois sont passées en faveur de la liberté religieuse, de la promotion de l'enseignement supérieur et de la protection infantile.<sup>302</sup> L'Archaeological Resources Protection Act (1979) leur procure une autonomie et une protection concernant les découvertes archéologiques sur leurs terres, ceci permettant une valorisation culturelle que les Amérindiens pourraient autogérer, sans qu'elle soit surexploitée par l'intermédiaire des Blancs dans un intérêt d'exotisme muséologique. Dans les années 1980, Reagan et Bush proposent également des politiques prônant une autonomie, qui se traduit davantage en terme d'autosuffisance. Ceci renvoie au sentiment émis par Robert Burnette suite à un entretien avec Johnson où il affirme que «

---

<sup>299</sup> Zinn, Howard. *Une histoire populaire des Etats-Unis*, Op. cit., p. 519-521.

<sup>300</sup> Thompson, William Norman. Op. cit., p. 14.

<sup>301</sup> Ibid., p. 14.

<sup>302</sup> Indian Religious Freedom Act, The Tribally Controlled Community College Assistance Act (1978), et l'Indian Child Welfare Act (1978).

*the President's interest was motivated by political considerations rather than by a concern for Indian problems.* »<sup>303</sup>

C'est ce qui ressort des films des années 1960 et 1970, qui se préoccupent moins de présenter une image réaliste des Amérindiens que de montrer une alternative virtuelle et utopique au contexte contemporain, marqué entre autre par la Guerre du Vietnam. Comme pendant le Maccarthysme, où certains des « Dix » sont impliqués dans la réalisation de films pro Indiens dans lesquels les femmes amérindiennes ont l'un des rôles principaux, l'un des anciens « blacklistés » d'Hollywood, Abraham Polonsky, tourne *Tell Them Willie Boy is Here* en 1969, le premier d'une série dans le même genre. Comme pour les suivants, *Willie Boy* se veut authentique, mais pourtant, de nombreux ingrédients de la tradition hollywoodienne grand public subsistent, et persisteront jusqu'à *Dances With Wolves*, qui reprend encore plus prudemment le thème de l'union interracial qui n'en est pas vraiment encore une. Katharine Ross, qui joue Lola, une blanche au rôle s'approchant de celui Cora dans *The Last of the Mohicans*, déclare dans le New York Times « *I didn't want to make her a Hollywood Indian* », ce qui échoue, puisque le film, comme les autres néo-westerns pro-Indiens des années 1970 véhiculeront les mêmes stéréotypes, déguisés sous une autre forme, que les précédents westerns.

*Life* dresse une critique sévère du film *Willie Boy* (« *a confused and fragmentary work, not unbearable to watch, but not very interesting either* ») et souligne l'insipidité des personnages : « *Blake's Willie is just James Dean in Man-Tan, Miss Ross's Indian girl is of the wooden, or cigar-store, type.* »<sup>304</sup> Cet article permet de mettre en valeur une évolution commune : couvrant tout le XX siècle en articles et en photographies à la fois d'actualités politique et populaire, *Life* se vend moins à la fin des années 1950, devenant une redite des journaux télévisés. Les journalistes finissent par devoir renoncer à la parution hebdomadaire du magazine. Dans les années 1960, *Life* se montre régulièrement critique des westerns, et démantèle l'auto proclamation réaliste de *Little Big Man* dans l'article écrit par Alvin M. Josephy Jr « *The Tragedy of Little Bighorn was that it sealed white minds against the American Indian, The Custer Myth* », issu d'un numéro spécial titré

<sup>303</sup> Johnson, *Public Papers*, 1963-1964, vol. 1, 149-52; Memorandum, Secretary of the Interior to the President, 20 January 1964, "11/22/63-2/29/64") EXIN, Box 1, WHCF, LBJL; ainsi que Burnette, Robert. *The Tortured Americans*, Prentice-Hall, 1971, p.82, in Clarkin, Thomas. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>304</sup> *Life* Movie Review, *Critic's Roundup*, *Tell Them Willie Boy Is Here* directed by Abraham Polonsky, in *Life*, 28 novembre 1969, volume 67, N°22, p. 18.

« Our Indian Heritage »<sup>305</sup> dénotant, comme dans les films, une appropriation « colonisatrice » de l'histoire et la culture indienne par l'utilisation du pronom « Our ». Il est en vogue à ce moment pour un américain d'adopter quelques caractéristiques de ce qu'on croit être le mode de vie amérindien, à commencer par les habits, particulièrement affectionnées par les Hippies (ces derniers sont la première génération à avoir grandi avec les stéréotypes hollywoodiens à l'écran, ce qui explique leur ignorance au sujet des Amérindiens, mais également leur admiration pour leur mode de vie<sup>306</sup>). Il en est de même pour *Pocahontas : An American Legend* en 1995, traduit en français par *Pocahontas, une légende Indienne*.

### 1.2.3.6 L'exception des années 1980

La période appelée « Guerre Fraîche » (1975-1985) est vide de représentations féminines amérindiennes. Elle est par contre marquée par l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan, figure emblématique du western. Les années qui s'en suivent se manifestent par de fortes valeurs conservatrices et une économie néolibérale (le monétarisme selon Milton Friedman). Les années 1980 sont synonymes d'excès : la culture américaine rime avec l'argent à flot, le glamour et la consommation démesurée.<sup>307</sup> Elle est également liée à une forme assez naïve d'espoir populiste dérivé du courant postmoderniste (« *If-it-can-happen-on-the-street-or-the-'hood-it-can-happen-to-anyone-anywhere* »<sup>308</sup>). Les westerns ne rencontrent plus un succès majeur. Le temps n'est ni aux princesses Indiennes romantiques et désuètes, ni aux dangereuses « squaws » tout autant démodées. En revanche, ces excès mènent à une profonde remise en question – dont émerge l'écologie – dans les années 1990. Le film *Dances With Wolves* semble apporter une réponse surprise à l'évolution de la culture américaine vers un intérêt pour la protection de la nature. Elle signifie donc une exploitation de l'Indien sous un nouvel angle, sachant que le personnage de la femme, malgré ce nouveau concept, n'évolue toujours pas. Le film *Dances With Wolves*, ainsi que *Pocahontas* le deuxième film marquant de cette décennie mettant en scène une Amérindienne dans un rôle principal, dégagent également la nostalgie du cinéma d'avant Welles. Selon Youssef Ishaghpour, nous assistons depuis la fin des années 1970 « à un retour à la fable, à l'image (...) On demeure dans un rapport d'illusion tout en le sachant.

<sup>305</sup> *Life, Our Indian Heritage*, 2 juillet 1971, volume 71, N°1.

<sup>306</sup> Kaufmann, Donald L. "The Indian as Media Hand-me-Down," in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *Op. cit.*, Introduction, p. 33.

<sup>307</sup> Craats, Rennay. *History of the 1980s*, Manlato, MN, Weigl Publishers Inc., 2001, p. 32.

<sup>308</sup> Bhabha, Homi K. « Postmodernism / Postcolonialism », in Nelson Robert S. Shiff, Richard. *Critical Terms for Art History*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 435.

».<sup>309</sup> Ces deux films illustrent ce mouvement, en rupture avec des films comme *Little Big Man* ou *Soldier Blue* tournés en 1970.

### 1.2.4 Renouveau des années 1990 et 2000

C'est un exemple littéraire qui permet un lien des années 1980 aux années 1990 : *Le dernier été des Indiens* (Robert Lalonde, 1982), un roman québécois, met en lumière la simultanéité des idéologies nord-américaines dans l'imaginaire populaire envers les Amérindiens. Il dresse un constat fataliste de la division blancs / amérindiens : « *Et puis il y a eu surtout l'esprit de la terre, de la forêt, qu'on a volé à l'Indien, et, maintenant, tout va pour le pire et personne ne semble plus s'en apercevoir (...) Parce que ça n'a pas eu lieu. Parce qu'ils ne se sont rencontrés que pour s'arracher quelque chose, pour s'annuler, comme deux négations d'une même vérité. Le rouge et le blanc, comme deux versants d'une même impossible montagne.* »<sup>310</sup> Comme le note Jean Morency, et ce sera également le cas au cinéma, les Amérindiens sont ici individualisés, personnifiés, nommés, tandis que les blancs ne le sont plus.<sup>311</sup> *Dances With Wolves* et *Pocahontas* tendent vers ce modèle.

Dans le milieu cinématographique, Hollywood, entre prise de conscience et crise de conscience,<sup>312</sup> perçoit indirectement la destruction de son propre mythe. Le phénomène « *Going Native* » s'essouffle. Au début des années 1990, les studios suivent le mouvement engagé par l'exposition de la Smithsonian Institution (présentée au Musée National d'Art Américain de mars à juin 1991) : *The West as America : Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*. De ces nombreuses recherches révisionnistes, moins idéalistes et plus pessimistes que les précédentes théories, les producteurs n'ont transmis qu'une mélancolique amertume de la conquête de l'Ouest, moins brutale que dans les films des décennies précédentes. Pour illustrer cette période vaste et pourtant plus fade, *Danse avec les Loups* (Kevin Costner) sera l'exemple principal.

#### 1.2.4.1 Situation sociopolitique des Amérindiens

Afin d'établir un lien entre l'idéologie des années 1970, et celle des années 1990, qui se ressemblent par certains points, mentionnons le parcours de Russel Means, acteur

<sup>309</sup> Ishaghpour, Youssef. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>310</sup> Lalonde, Robert. *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, p.53, in Morency, Jean. *Op. cit.*, p. 88.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>312</sup> Saporta, Marc. *La vie quotidienne contemporaine aux U.S.A.*, Paris, Hachette, 1972, (Titre d'un chapitre) p. 254.



Lakota, ayant joué dans *Le Dernier des Mohicans* (Michael Mann, 1992), et prêté sa voix à Powhatan, le père de *Pocahontas* (Goldberg et Gabriel, 1995). Il est particulièrement présent lors du siège à Wounded Knee, lors de l'occupation du Bureau des Affaires Indiennes en 1972, ainsi que dans de nombreuses prises de positions en faveur des Amérindiens. En référence à son activité sociale et cinématographique, James Stripes lui a inventé un terme, celui de « *actorvist* ». Russel Means, tout comme le musicien John Trudell, défend le fait d'utiliser Hollywood et non d'être utilisé : « *I haven't abandoned the movement for Hollywood. I've brought Hollywood to the movement.* »<sup>313</sup>

Le contexte des années 1960 et 1970 se répercute étrangement sur les années 1990 et 2000 : aussi naturalistes et pro-Indiens, les films récents reprennent, en plus aseptisés et plus lisses, les ingrédients de la génération d'avant, en y ajoutant une pointe d'écologie et parfois de poésie. Le naturalisme y est moins cru. Le documentaire télévisé *Making Sense of the Fifties* (David Hoffman, 1991) permet un raccourci entre ces deux périodes. Parmi les nombreux thèmes abordés, certains sont toujours d'actualité : « *In fact – for all their talk of feminism and gay rights and the ecology movement of Native American and senior-citizen activists – it is the introspective habit of these talking heads that seems the abiding legacy of their sixties sojourn.* »<sup>314</sup> Cette analyse est extraite d'un numéro du *New York Magazine*. Ce même numéro a pour titre « Are You Politically Correct ? » et comme sous-titre « Do I Say Indian Instead of Native American ? ». Inconsciemment, ce journal recense la plupart des éléments clés qui caractérisent les années 1990 et 2000.

Dans *Primitive Passions : Men, Women, and the Quest for Ecstasy* Marianna Torgovnick explique que de 1970 à 1980, le nombre d'Américains s'identifiant comme Amérindiens croît de 72%, puis de 38% entre 1980 et 1990. Rien qu'en Alabama, cette statistique est de 118%. Ces nombres sont en partie dus à l'établissement du « Indian Self-Determination and Education Act », passé en 1975, qui laisse libre les tribus de choisir leurs critères d'appartenance. De plus, des justifications ne sont pas nécessairement demandées, et c'est ainsi que plus de 308 000 Américains se considèrent Cherokee, alors

<sup>313</sup> Reed, Thomas Vernon. *The Art of Protest : Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 136.

<sup>314</sup> Leonard, John. « Talking About A Revolution, "... Making Sense of the Sixties is visually interesting (all that iconography), and Surprisingly Thoughtful, an Excellent Primer..." », *New York Magazine*, Vol. 24, N° 3, 21 janvier 1991, p. 68.

que seulement 163 000 figurent sur la liste tribale officielle.<sup>315</sup> Ces « wannabes » se vantent parfois d'avoir une « princesse Cherokee » dans leur ascendance, alors qu'il n'y a pas de princesses chez les Cherokees. Egalement surnommés « amateurs » ou « groupies », les Blancs désireux de se trouver une origine amérindienne rappellent les Hippies quelques années avant eux.<sup>316</sup> Cette « fraude ethnique » résulte, entre autre, de l'engouement suscité par *Dances With Wolves* et d'autres grandes productions Hollywoodiennes.

Shari M. Huhndorf titre son introduction de *Going Native, Indians in the American Cultural Imagination*, « *If Only I were an Indian* », reprenant le titre du documentaire de John Paskievich (1995).<sup>317</sup> Le mouvement « Going Native » à partir des années 1960 exprime ce souhait, mais seulement temporairement. Il répond à une crise identitaire et un besoin de (re)trouver une identité. Cette identité n'est pas Indienne. C'est la culture Amérindienne qui permettra de mettre en relief, de par cette confrontation, la véritable identité de l'Américain ayant fui ses origines pour « se retrouver ». Elle prend l'exemple de Dunbar (Kevin Costner dans *Dances With Wolves*), réalisant qui il est : « *As I heard my Sioux name being called over and over, I knew for the first time who I really was.* » Ressemblant à *Jeremiah Johnson* par certains points (tant par les caractéristiques morales et physiques du personnage principal, que par le style lent et épuré du film), Dunbar évolue de la même façon, mais sans se métisser. En effet, contrairement à *Jeremiah Johnson* qui vit avec une Amérindienne, Dunbar part avec *Stand With a Fist*, qui est en réalité une captive américaine. Si le mouvement *Going Native* est courant dans les années 1970 et 1990, les années 1980 n'en sont pas représentatives. De même, aucun western ne figure dans notre filmographie : le genre n'est plus « rentable » et connaît une renaissance seulement grâce à *Dances With Wolves* (Costner, 1990).

#### 1.2.4.2 L'écologie

Thomas Biolsi recense deux clichés concernant les Amérindiens et l'écologie. Le premier est le « mythe immaculé », terme introduit par William Denevan. Il consiste en la croyance d'une Amérique du Nord précoloniale pure, vierge et intacte. Ce paysage est rapidement établi par les colons comme étant un élément fusionnel avec le corps de la

<sup>315</sup> Torgovnick, Marianna. *Primitive Passions : Men, Women, and the Quest for Ecstasy*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 135-136.

<sup>316</sup> Hitt, Jack. « Les plaisirs recherchés de l'identité retrouvée », *The New York Times Magazine*, in *Courrier International Hors Série, Courrier International, Hors-série, De l'Arctique à la Terre de Feu, Fiers d'être Indiens, Politique, identité, culture*, Juin-juillet-août 2007, p. 86.

femme amérindienne. Ils entrent ainsi tous deux dans le dessein de conquête. Le deuxième concept est celui de « l'Indien écologique », selon les termes de Shepard Krech. Loin d'un Amérindien adoptant un point de vue rationnel vis-à-vis de la nature, c'est-à-dire en termes de raison et d'instinct, c'est l'Amérindien romantique qui réapparaît, celui envisage une relation avec la nature de manière passionnelle et impulsive.<sup>318</sup> Krech considère les Amérindiens ni en tant qu'écologistes, ni en tant que défenseurs des ressources naturelles, et ce avant et après le contact avec les blancs. Les Amérindiens entretiennent effectivement une relation d'osmose avec la nature, mais ceci ne signifie pas pour autant qu'aucun épuisement des ressources, ni même aucun gaspillage, n'ont eu lieu, sans parler de l'utilisation du feu. Pourtant, faisant suite à l'image du Bon Sauvage développée par Rousseau au XIX siècle, les Amérindiens, selon l'idéologie répandue, auraient fondé leurs croyances et leurs moyens de subsistance sur des éthiques concernant l'utilisation et la conservation des ressources.<sup>319</sup>

Alf Homborg parle de la culpabilité collective :

(this) handed down through the generations and reinforced by genre books and films such as *The Last of the Mohicans* and *Dances with Wolves*. Considering the extent to which our image of the ecological native is a projection of non-native writers, from James Fenimore Cooper on (see Francis 1992), the dominant culture may be seen as inviting native people to protest against it in specific ways. In an almost Jungian way, natives are offered a niche in the dominant cosmology as speakers of spiritual truths of which everybody is, at heart, aware. Mainstream North Americans want them to say things they cannot say themselves. If presenting themselves as protectors of Mother Earth is an emblem of Native Americans' opposition ideology (Larsen 1983), the choice of this emblem is not entirely their own.<sup>320</sup>

La féminité de la terre appuie donc ce parallélisme entre le corps de la femme amérindienne et la nature, toutes deux à conquérir. Cette notion sera développée dans le cadre du métissage et du viol en deuxième partie. Si l'idée de l'Indien proche de la nature a commencé avec les Romantiques, elle est conceptualisée dans les années 1960 par Arne Naess, qui évoque le terme d'écophilosophie, en opposition à l'anthropocentrisme qui consiste à définir l'homme comme étant le centre, voire même la finalité, de l'être et de l'univers. Ce

<sup>317</sup> Huhndorf, Shari M. *Op. cit.*, p. 1.

<sup>318</sup> "Whereas the true Noble Savage of rationalism comprehended nature's laws through reason as well as instinct, the romantic savage depended upon passion and impulse alone for a direct apprehension of nature in all its picturesque, sublimity, and fecundity." Berkhofer Jr., Robert F. *Op. cit.*, p. 79.

<sup>319</sup> Ames, Kenneth M. "Political and Historical Ecologies," in Biolsi, Thomas. *Op. cit.*, p. 9-10.

<sup>320</sup> Hornborg, Alf. "Undermining Minority," in Paulson, Susan Gezon, Lisa L. *Political Ecology across Spaces, Scales, and Social Groups*, The State University of New Jersey, Rutgers University Press, 2005, p. 204.

sentiment relativement nouveau apparaît dans des œuvres comme *Jeremiah Johnson* et *A Man Called Horse*. Cependant, ce n'est pas tant l'apologie d'une communion avec la nature qui est faite dans ces films, qu'une fuite de l'industrialisation et du capitalisme. Pourtant, l'image de l'Indien écologiste, et celle de la Terre Mère, persistent dans l'imaginaire américain :

People searching for a new relationship with nature and a set of spiritual values to counter the individualism, political economy, and the environmental impact of modern industrial society latched on to the image of the Ecological Indian. Ideals of Indian communalism and ecological relationships rooted in a spiritual harmony with Mother Earth attracted those looking for alternatives. As Sam Gill (1987) points out, the ancient belief in a Mother Earth was more the creation of modern scholars looking for religious universals than a pervasive pan-Indian concept, but it filled important rhetorical and emotional needs. Environment organizations joined native groups in arguing for Indian rights and an Indian-centered environmental model, and Indians in turn internalized the rhetoric of Mother Earth and the Ecological Indian for their own political and intellectual purposes. Literature, magazines, films, TV, and advertisements cemented the image in the popular mind. Disney's animated *Pocahontas* (1995) and actor/director Kevin Costner's *Dances With Wolves* (1990), with its own version of the Crying Indian, became touchstones for recent generations.<sup>321</sup>

Ces deux derniers films sont révélateurs de la notion d'écologie qui hante les Américains. L'Indien en est une bonne « vitrine » selon eux. Dunbar et les Lakota dans *Dances With Wolves*, observent le massacre des bisons effectué par les Américains, qui ne prennent que les peaux, sans manger les viandes. *Pocahontas* insiste moins sur le gaspillage que sur la barbarie des Blancs et l'importance de la nature qui sont mis en avant. La chanson « Colors of the Wind » reprend le thème de la Terre Mère (« *You think you own whatever land you land on, The Earth is just a dead thing you can claim* ») et de la symbiose religieuse avec la faune et la flore (« *But I know every rock and tree and creature, Has a life, has a spirit, has a name* »). Pocahontas insiste sur la nécessité de ce « tout » où l'humain s'inscrit dans une grande famille où il côtoie tous les autres éléments, appuyant parfaitement la théorie de l'écophilosophie et de l'éthique de l'environnement : « *The rainstorm and the river are my brothers, The heron and the otter are my friends, And we are all connected to each other, In a circle, in a hoop that never ends* ». Irene Bedard, voix de Pocahontas et née en Alaska, ajoute qu'il serait impossible de faire un film sur les Amérindiens sans aborder le thème de l'environnement, car ils sont particulièrement

<sup>321</sup> Lewis, David Rich. "American Environmental Relations," in Sackman, Douglas Cazaux. *A Companion to American Environmental History*, Malden, Oxford, Chichester, Blackwell Companions to American History, Wiley-Blackwell, 2010, p. 194.



Paradoxalement, Disney est avant-gardiste sur le thème de l'environnement et de l'importance de la faune et la flore. Le souci d'écologie étant peu présent, c'est tout simplement l'amour des animaux de la part de Walt Disney qui ressort dans tous ses films, et ce dès *Snow White* en 1937. C'est ensuite une des marques de fabrique de la firme qui continue d'accoler des animaux aux héroïnes. Pocahontas ne déroge pas à la règle. Disney puise son concept d'anthropomorphisme dans les histoires et les dessins d'Europe de la fin du XIX siècle. Ces créatures sont inspirées, entre autres, des œuvres des français Honore Daumier (1808-1879) et Gustave Doré (1832-1883) qui illustre les œuvres de Dante, Coleridge et Cervantès avec un style théâtral cher à Disney. En plus de propulser le public dans un univers léger, les animaux permettent l'usage de métaphores simples, agrémentées de messages directs. Ils donnent aussi le sentiment d'une simplicité apparente, cachant toute la complexité des sociétés amérindienne et anglo-américaine et de la vie en générale. De plus, l'animisme, qui consiste en la croyance d'une âme en chaque animal et élément naturel, est un phénomène courant, principalement chez l'enfant, ce qui renforce l'importance du rôle des animaux chez Disney. L'animisme devient un argument clé dans *Pocahontas*, car il animerait les Amérindiens. C'est ce qu'incarne Grand-Mother Willow.

La mère de cette dernière étant décédée, c'est la grand-mère qui par conséquent incarne toutes les valeurs qui guident la jeune femme. Grandmother Willow l'accompagne dans sa quête, la conseille, et encourage avec amusement le couple qu'elle forme avec John Smith. L'arbre est ici un ancrage affectif, qui guide la jeunesse (« *Listen with your heart / You will understand* »). A la fois sage et légère, cet être spirituel, à la fois femme âgée et Nature, symbolise avec force un aspect maternel totalement absent par ailleurs dans le film. Le caractère majestueux et protecteur du Saule pleureur lui prodigue une force - de par ses racines tentaculaires et son feuillage surplombant - et une fragilité gracieuse. Il est le symbole de la lune (dans la mythologie grecque), de la femme, de l'immortalité et de l'éternité (principalement en Asie) et de l'eau. Ces thèmes sont appropriés au personnage de Grand-mother Willow, qui incarne les symboliques liées au saule. Il suscite aussi un sentiment romantique et nostalgique, exploité dans le film, mais également en poésie, notamment dans « *The Willow* », écrit par Benjamin Alire Saenz, dont les premières lignes

---

<sup>322</sup> Provenzano, Tom. « Walt Disney's Animated Pocahontas Brings Native Americans Heroine to Life », *Drama-Logue*, June 15-21, 1995, AMPAS.

rejoignent l'image incarnée par Grandmother Willow :

*Las Cruces, New Mexico, Spring 1964, I loved a tree in my boyhood, a tree / In my grandfather's garden, a weeping / Willow whose ancient limbs longed / Upwards, then arched downwards, perfect / Bows which reached so low, so low / the leaves brushed the grass as if to / Sweep it clean. I played alone among / The arches of leaves, pulling the green / Limbs around myself as if they were the / great arms of God. They held me tight. / I was so loved in that embrace of leaves. (...)*<sup>323</sup>

Dans les deux cas, le saule renvoie à la génération des grands-parents. Si les racines représentent cet ancrage au passé et à la terre, ses longues branches célestes sont un lien avec ciel,<sup>324</sup> bien que celui-ci demeure dissimulé, car si le feuillage réfère au spirituel, il marque également une rupture avec l'élément aérien, dynamique, pour recouvrir les deux éléments, plus paisibles, la terre et l'eau, associés à une certaine féminité et une bienveillance. Leur animation est lente, mais ils restent emplis de vie ; une vie et une sagesse que les studios Disney ont surexploitées afin de répondre à un mouvement mésologique de plus en plus présent dans le cinéma des années 1990. Grand-mother Willow ayant une relation de réciprocité entre les quatre éléments, elle instaure un cycle de la vie, allant des racines puisant leur force dans la terre, elle-même alimentée grâce au lac, pour s'élever. Le thème de la fertilité est donc mis en valeur grâce à la présence de cette grand-mère spirituelle qui s'adresse à sa petite fille.

Toutefois, la presse des années 1990 ne s'extasie pas autant devant les films qu'autrefois. Elle s'avère critique envers *Pocahontas*. « *History is history. You're not honouring a nation of people when you change their history* ». <sup>325</sup> C'est comme « *trying to teach about Holocaust and putting a nice story about Anne Frank falling in love with a German officer* » <sup>326</sup> Le réalisateur Mike Gabriel cache sa déception et ironise : « *We've gone from being accused of being too white bread to being accused of racism in Aladdin to being accused of being too politically correct in Pocahontas. That's progress to me.* » <sup>327</sup> Et pourtant les critiques s'inquiètent : « *Instead of progress in depicting Native Americans, this film t[ook] a step backwards - a very dangerous step because it [wa]s so carefully glossed as "authentic" and "respectful."* » <sup>328</sup> Concernant *Dances With Wolves*, le *New York*

<sup>323</sup> Larrissy, Edward. *Romanticism and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 198-199.

<sup>324</sup> D'ailleurs, la Grand-mère demande à la jeune fille « *What do you see ?* », qui répond « *Clouds... strange clouds* ».

<sup>325</sup> Kilpatrick, Jacquelyn. *Cineaste* v21, n°4, Automne 1995, p. 36.

<sup>326</sup> *Ibid.*, déclaration de Robert Eaglestaff (principal of the American Indian Heritage School in Seattle).

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 36.

*Magazine* dresse une critique lucide du film. Mitigée, cette critique pose la question déjà abordée pour *Broken Arrow* : comment honorer une culture détruite ou diminuer sans tomber dans le sentimentalisme ? L'auteur parle d'un film à l'ancienne consciencieusement réalisé.<sup>329</sup> Le film pose un regard révisionniste sur les événements américano-amérindiens, une constante depuis les années 1960. Pourtant, ce regard s'avère bien plus lisse : pas question de viol de l'Amérindienne. D'ailleurs, les choses sont facilitées puisqu'il s'agit d'une blanche. La princesse n'est plus que l'ombre d'elle-même.

Peu de films avec une Amérindienne en premier plan sont tournés dans les années 2000. *The New World* de Terence Malick ne reçoit pas le succès escompté, sans doute à la surprise du réalisateur, qui devait penser qu'une reprise de l'histoire de Pocahontas dix ans après l'adaptation de Disney, alliée au style nonchalant de *Dances With Wolves*, aurait rencontré un succès similaire. Misant sur un cadre pastoral qui, comme pense DeMille au sujet des tribus de l'Est, devient « ennuyeux », le film ne séduit pas. *The New World*, rompant avec les autres films proposés la même année, est d'une « poésie New Age », sans réellement porter un message écologique explicite. Le *Los Angeles Magazine* qualifie le film de « naturalisme hallucinatoire » et la mise –en-scène est « *hypnotic, intoxicating, not a little delirious* ». <sup>330</sup>

Le film est révélateur du courant des années 2000 : il devient nécessaire que les acteurs soient amérindiens pour prétendre tenir le rôle des Algonquiens. Ici, Pocahontas est jouée par Q'Orianka Kilcher. Ce choix systématique d'employer des acteurs amérindiens est présent dans les années 1990 pour plus « d'authenticité ». La première actrice à bénéficier d'un certain succès à Hollywood est Irène Bedard. Si les actrices du début du siècle restent naturelles (elles n'ont que peu de maquillage, et de très longues tresses), elles deviennent sophistiquées, maquillées, et portent le style Indien comme un attribut esthétique de mode dans les années 1940 et 1950. Dans les années 1970, les femmes ressemblent fortement aux premières actrices : elles ne sont pas d'origine amérindienne, mais optent pour une apparence plus naturelle. Puis, dans les années 1990 et 2000, le choix d'actrices amérindiennes est l'un des nouveaux facteurs qui est un gage d'authenticité selon les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes, qui cachent leurs histoires romantiques et biaisées derrière des visages amérindiens censés leur servir « d'alibi ».

<sup>329</sup> Denby, David. "How the West Was Lost" *New York Magazine*, volume 23, n°45, 19 novembre 1990, p. 107.

<sup>330</sup> Erickson, Steve. « What Should Win », *Los Angeles Magazine*, volume, 51, n°2, Février 2006, p. 105.

Les films tournés dans les années 1990 et 2000 sont peu nombreux, si l'on enlève des œuvres comme *Smoke Signals* et *Naturally Native*, écrites par des Amérindiens. Il reste les trois films majeurs de ces deux décennies (*Dances With Wolves*, *Pocahontas*, *The New World*) qui auraient pu être particulièrement marquants dans les représentations des Amérindiens. Pourtant, loin d'être novateurs, ils s'inscrivent dans l'Hollywood insipide, celui du politiquement correct. On parle souvent de rédemption pour *Dances With Wolves*, mais il s'agit plutôt d'un pardon que s'auto-attribuent les Américains par le biais de ce film, et, plus ethnocentriquement encore, d'une projection des idéaux américains par le biais de l'Indien :

Dans l'imaginaire occidental, il existe désormais un Indien archétypal unique et porteur d'un certain nombre de vertus que nous, hommes blancs, aurions oublié. Cette 'image de l'Indien' est extrêmement forte car elle est au carrefour d'un grand nombre de nos désirs et frustrations, de notre besoin de survie et de rédemption. Elle finit même par échapper à la réalité historique et ethnologique, pour devenir le lieu de cristallisation de notre besoin de changer le monde, dans le but de retrouver une harmonie avec la nature, avec le cosmos et avec nous-même. Ce n'est plus une réalité extérieure mais bien une projection intérieure qui a sa vie propre.<sup>331</sup>

Quant à Disney et Terence Malick, ils ne prennent aucun risque avec *Pocahontas*. Ces visions de la femme amérindienne se révèlent particulièrement inintéressantes vis-à-vis de leur portrait, leur place, leur rôle, leur statut et leur évolution. *Stand With A Fist* est blanche, la *Pocahontas* Disneyenne est une Américaine parmi tant d'autres et la dernière se révèle particulièrement en retrait face aux rôles conséquents de John Smith et John Rolfe.

Pour conclure cette partie, nous observons que jusqu'aux années 1960 les représentations sont en lien avec les décisions politiques envers les Amérindiens. En effet, la première période étudiée montre une assimilation souhaitée, ce qui est souvent abordé dans les films. Ces films vont d'ailleurs plus loin en posant de bonnes questions : quelle sera la place des métis(se)s ? Leur réponse est qu'il sera difficile de s'intégrer dans la société américaine, d'où le fait que les Amérindiennes retournent souvent dans leurs tribus. C'est en tout cas l'alternative choisie par les réalisateurs américains. Puis, à partir de la politique pro amérindienne de John Collier, avec l'Indian New Deal, les femmes dans les westerns sont souvent des métisses dangereuses. Le public les voit dans des rôles

---

<sup>331</sup> Zimmerman, Larry J. *Les Amérindiens*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 172.



uniquement sur fond de grand Ouest, comme si cette reconnaissance tribale et territoriale accordée aux Amérindiens dans le cadre de la politique intérieure signifiait un retour en arrière, un retour à l'Indien du XIX<sup>e</sup> siècle et creusait d'autant plus un fossé entre eux-mêmes et les citoyens américains. C'est seulement dans les années 1950, que des films pacifistes viennent ponctuer une décennie faste en westerns. D'ailleurs, on observe des rôles pour les femmes amérindiennes quasi-seulement dans ces films pro Indiens. À partir des années 1970 et jusqu'à aujourd'hui, la grande majorité des films tentent de donner une image positive de l'Amérindienne. Certes, elle parle sa langue d'origine (*The New World*) et le public peut la voir pendant certaines des grandes étapes de la vie, notamment la grossesse et la naissance (*Little Big Man*). Cependant, elle reste la princesse Indienne typique. Douce et innocente, elle s'allie au héros blanc et lui dévoue sa vie.

Plus généralement, nous remarquons que les représentations des Amérindiennes se retrouvent intrinsèquement liées aux divers mouvements culturels et événements mondiaux : plus ou moins chronologiquement, le Féminisme, la Première Guerre Mondiale, la Grande Dépression, la Deuxième Guerre Mondiale, le Maccarthysme, la Guerre du Vietnam, le mouvement hippie, l'écologie. Cependant, ces causes plus ou moins lointaines donnent lieu à des représentations faiblement variées. L'échelle va de la princesse à la femme fatale. Depuis les années 2000, les films mettant en scène des Amérindiennes se font moins courants. Depuis, le 11 septembre 2001, les grandes productions hollywoodiennes se reposent sur des films à gros budget avec des super héros, créations d'artistes juifs et symboliques de l'expectative de la figure messianique du sauveur, qui écartent les questions amérindiennes et extériorisent les émotions et les angoisses américaines.

Si l'Amérindien est systématiquement un objet et un enjeu sociopolitique, ou encore une métaphore des mouvements sociaux, ainsi que des guerres, et que sa représentation « s'arrête là », l'Amérindienne, elle, est prisonnière du subconscient américain. Nous avons observé grâce à la première partie le tri effectué dans les choix de représentations des Amérindiennes grâce aux ressemblances et différences avec la réalité, puis étudié les évolutions du personnage de l'Amérindienne en accord avec les différents contextes contemporains. Ainsi, bien qu'elle soit sujette aux pressions sociopolitiques, son parcours se distingue lors de la Chasse aux Sorcières à la fin des années 1940. Pour terminer cette première partie, nous nous attarderons sur les grands mythes américains, ou

comment les Américains inscrivent le personnage de l'Amérindienne dans le cadre de leur système de normes et valeurs. Ceci permettra de saisir les prémisses d'une société aux idéaux très forts : le mythe de la Frontière, l'individualisme, le Self-made-man, un modèle méritocratique valorisant la mobilité sociale et la réussite individuelle, un modèle contractualiste et marchand, le melting pot ou encore la binarité. Nous verrons ici comment l'Amérindienne est utilisée pour illustrer ces idéaux, et comment ces derniers, sous couverts de romantisme et nostalgie, commencent à l'isoler et l'enfermer de manière à ce que son personnage s'immobilise dans le temps, tel un mythe parmi les autres mythes, victime d'un « Middle Ground » (défini plus loin) biaisé.

### 1.3 L'Amérindienne confrontée aux grands mythes américains

#### 1.3.1 *Rencontre, Conquête et Romantisme*

##### 1.3.1.1 Puritanisme

Les deux portraits typiques de l'Amérindienne n'alternent pas seulement selon le contexte du XX siècle. En effet, ils puisent dans la tradition même de la culture américaine. Selon Robert F. Berhofer Jr., la dichotomie entre le Bon Sauvage et le guerrier sanguinaire, et par extension la Princesse et la dangereuse femme fatale, souvent métisse, prend son origine dans le Puritanisme. Les Puritains envisagent l'Amérique comme une nouvelle Terre Promise à la fois sacrée et sauvage.<sup>332</sup> Selon eux, les Amérindiens font partie de l'Univers ainsi que Dieu l'a créé. Cet univers est constitué d'un conflit entre Dieu et Satan et d'une alternative entre la rédemption et la condamnation à l'enfer. Les Puritains voient dans leur quotidien des indices éventuels de leurs destinées. Dans leur quête salvatrice, les Puritains considèrent les Amérindiens comme une aide autant qu'un obstacle : « *Hospitality and kindness represent not native friendliness and goodness but the Lord's mercy to His chosen people. (...) On the other hand, Indian character and lifestyle in general showed Native Americans to be clutches of Satan, for their souls in the wilderness were as unregenerate as their lands were uncultivated.* »<sup>333</sup> C'est une conception qui perdure dans la littérature et les arts, et ce principalement au cinéma. Les Puritains sont donc à l'origine de deux visions opposées jamais remises en question qui vont être

<sup>332</sup> Terramorsi, Bernard. *Le mauvais rêve américain : les origines du fantastique et le fantastique des origines aux Etats-Unis : Rip van Winkle et la légende du val dormant de Wahington Irving (1819), Peter Rugg le disparu de William Austin*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 15.

reproduites et confrontées inconsciemment tout au long du XX siècle. A partir des années 1990 et 2000, sous l'ère du Politiquement correct, le Mythe du Bon Sauvage et la Princesse accueillante vont ressurgir et persister dans l'imaginaire populaire.

### 1.3.1.2 Histoire, mythe de la Frontière

Bien que la théorie de la « Frontière » développée par Frederick Jackson Turner à la fin du XIX siècle - montrant l'importance de la notion de frontière et d'expansion dans la construction de l'identité américaine - fut remise en question tout au long du XX siècle par les historiens, les thèmes de la Frontière et du Grand Ouest ont néanmoins intégré la mémoire collective américaine, largement entretenue par le septième art. Ces thèmes accordent à l'Indien une place d'obstacle, ainsi que la religion le perçoit, c'est-à-dire un danger nécessaire à l'avancement vers l'Ouest. Cette frontière qui délimite la barbarie et la nature vierge de la civilisation telle que vue par Turner était :

the supreme expression by an historian of all the other expressions before and since by novelists, poets, playwrights, pulp writers, painters, sculptors, and film directors. It separated the cowboys from the Indians by making the latter easily recognizable dark targets, especially if they had war paint on to boot. It unmistakably shaped national patterns of violence by establishing *whom* one could kill under propitious circumstances and thereby represented a prime source of the American way of inflicting death.<sup>334</sup>

Le mythe de la liberté et de l'individualisme sont façonnés par la Conquête de l'Ouest : « *Les Américains qui s'éloignent des bords de l'Océan pour s'enfoncer dans l'Ouest sont des aventuriers impatients de toute espèce de joug, avides de richesses, souvent rejetés par les Etats qui les ont vu naître. Ils arrivent au milieu du désert sans se connaître les uns les autres. Ils n'y trouvent pour les contenir ni traditions, ni esprit de famille, ni exemples.* »<sup>335</sup> Ainsi, le mythe de la Frontière repose principalement sur une vision romantique, nationaliste et exceptionnaliste (« insulaire » selon le géographe Donald W. Meinig) de l'histoire américaine. Les valeurs mises habituellement en évidence sont celles de la liberté et l'individualisme, de la confiance en soi et de l'égalité des chances, de

---

<sup>333</sup> Berhofer Jr., Robert F. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>334</sup> Richard Drinnon. *Op. cit.*, p. 463.

<sup>335</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, 1835, in Gotteri, Nicole. *Le western et ses mythes : les sources d'une passion*, Paris, Bernard Giovanangeli, 2005, p. 53.

l'audace, du courage et du pragmatisme.<sup>336</sup> La Frontière devient une source d'inspiration inépuisable : « *C'est parce que la Frontière simplifiait, clarifiait et mettait en relief les problèmes moraux universels, qu'(on) y revenait encore et toujours pour y chercher l'inspiration, et rarement en vain.* »<sup>337</sup>

Parallèlement, les thèmes développés pour les tribus se distinguent de ceux des Blancs : « *Communalism; egalitarianism; reciprocity with others and with nature; and a complementary relationship between women and men, with special respect granted to children and elders.* »<sup>338</sup> Au cinéma, le travail des réalisateurs consiste notamment, lorsqu'ils revendiquent une certaine authenticité, à retranscrire ces thèmes selon leurs propres codes de valeurs. Par exemple, alors que dans la réalité la plupart des femmes amérindiennes travaillent en coordination avec les hommes, les films ne montrent très rarement cet aspect. Ce n'est pas dans leur idéal qu'une femme travaille en dehors du foyer : « *Stereotypes of Native American women as subordinate in marriage and in work relationships, as virtual slaves to their fathers and then to their husbands, predominated popular Anglo discourse. For instance, observers incorrectly assumed that the hauling of heavy loads meant low status for plainswomen of the Omaha and Pawnee societies.* »<sup>339</sup> Le cinéma véhicule donc habilement des idéaux typiquement américains, avec un prétexte authentique plus ou moins appuyé. *A Man Called Horse* est un bon exemple d'un film qui tente de manipuler, avec un effort de réalisme maladroit, la culture amérindienne pour finir par une conclusion habituelle : les Amérindiens ont besoin d'un Blanc pour les guider.

*The Squaw Man* (1931) élève l'importance de la civilisation à un niveau symbolique, tout en conservant beaucoup de poésie. Le réalisateur montre Nat-U-Rich offrant à son enfant un cheval de bois. Celui-ci délaisse son jouet pour le train mécanique que lui donne son père, Jim. Les yeux embués de larmes, la jeune femme constate son incapacité à prendre sa place dans la famille. Ce n'est pas son rôle de mère qui est remis en question, mais sa place en tant qu'Indienne dans la société blanche. Du modeste cheval de bois au train mécanique,

<sup>336</sup> Trocmé, Hélène. Rovet, Jeanine. *Naissance de l'Amérique moderne, XVI-XIX*, Carré Histoire – Hachette supérieur, 1997, p. 179.

<sup>337</sup> Steele Commager, Henry. *L'esprit américain : interprétation de la pensée et du caractère américains depuis 1880*, traduit par Honoré Lesage et Madeleine Lesage, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 183.

<sup>338</sup> Jaimes Guerrero, M.A. « "Patriarchal Colonialism" and Indigenism: Implications for Native Feminist Spirituality and Native Womanism », *Hypatia*, Vol. 18, N°2, Indigenous Women in the Americas, Spring 2003, pp.58-69, p. 65.

<sup>339</sup> Morin, Karen M. *Op. cit.*, p. 322.



de la mère au père, le message est explicite : « *European public figures and others constructed civilization itself as an evolutionary move from the (feminine) dependent state of primitiveness to an independent (manly) state of civilization with, of course, a racial "pecking order" built into the process.* »<sup>340</sup>

### 1.3.1.3 Nostalgie

La plupart des films sont empreints de nostalgie (« *Nostalgia, with its wistful memories, is essentially history without guilt. Heritage is something that suffuses us with pride rather than shame* »<sup>341</sup>) jusqu'au « pardon ». En effet, depuis quatre décennies environ, nous assistons à une forme de rédemption croissante - de réconciliation pour reprendre le terme de Ricœur - alliée à une vision romantique du Mythe du Bon Sauvage de Rousseau (confer *Danse avec les loups* (Costner, 1990). Renato Rosaldo évoque la « nostalgie impérialiste » qui est, selon lui, une tendance des colonisateurs à regretter la disparition des cultures qu'ils ont eux-mêmes détruites.<sup>342</sup> Ces quarante dernières années ont été marquées par une prise de conscience de la part des studios de la mémoire et surtout de sa fragilité. Les cinéastes hésitent entre la « mémoire heureuse » et « l'histoire malheureuse », selon les termes de Ricœur,<sup>343</sup> pour donner lieu en définitive à des films « qui s'excusent » tout en étant paternalistes et romanesques. Marta Rodriguez entame son article « Mémoire et Futur » de la sorte : « *Penser politiquement le passé. Penser historiquement le présent. Récupération de la terre, récupération critique de l'histoire.* »<sup>344</sup> Vient se greffer à ces éléments le récit, et le tout correspond à ce que proposent les cinéastes des années 1990 et 2000.

La nostalgie se retrouve étroitement liée au romantisme : « *White America (if it wished) could vicariously have its Pocahontas without its Sitting Bull* »<sup>345</sup> Ceci n'est pas tout à fait vrai pour le cinéma, qui est un médium idéal pour retranscrire avec sensation les guerres américano-indiennes. Le romantisme, quant à lui, se retrouve étroitement lié au

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>341</sup> Kammen, Michael. *Mystic Chords of Memory : The Transformation of Tradition in American Culture*, New York, Knopf, 1991, p. 688.

<sup>342</sup> Rosaldo, Renato. *Culture and Truth : The Remaking of Social Analysis*, Boston, MA, 1993, in Buscombe, Edward. « *Injuns!* » *Native Americans in the Movies*, Reaktion, 2006, p. 78.

<sup>343</sup> Ricœur, Paul. « Retour sur un itinéraire : récapitulation » in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, pp. 643-649.

<sup>344</sup> Rodriguez, Marta. « Mémoire et Futur », *Lumières Cinéma, Premières Nations*, Association Québécoise des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision, Collection 1992 / automne, numéro 32, p. 61.

racisme. « *Illusion romantique ou malveillance raciste* »<sup>346</sup> : les films « réussissent » à mélanger les deux. Sous une couverture de tolérance se glisse parfois un racisme sous-jacent. Dans un film avec une violence extrême, on ne comprend pas toujours s'il s'agit d'une dénonciation des actions américaines ou d'une approbation justifiant les décisions et les actes des Américains. Pour *Northwest Passage* (1940), la presse dénonce le racisme omniprésent dans le film. Situé en 1759 à St Francis (Québec), le film montre non seulement le massacre du village Abénaquis, mais aussi l'épuisement et l'affaiblissement que subit le Commando. Le film est doté d'une ambiguïté à l'égard du personnage de Crofton, qui transporte maladivement une tête d'Indien dans son sac.<sup>347</sup> Vidor s'est toujours défendu d'avoir incorporé une idéologie raciste dans son film, préférant mettre en valeur le calvaire de la mission. Le thème du métissage, entre acceptation et mise en garde, est également particulièrement ambigu dans *Flaming Star* :

The *New York Herald-Tribune* compared it to the similar but better *The Unforgiven* (1960) and added, "subtlety has been sacrificed to melodrama in *Flaming Star*... Violence abounds. The death toll is appalling, and a truce would be welcome after the first eighty minutes of carnage. Oddly enough, and despite its best intentions, *Flaming Star* indulges in some foolish racism while preaching a sermon of tolerance."<sup>348</sup>

En revanche, le cinéma dit « pastoral », populaire malgré lui au début du siècle, car tributaire de moyens techniques limités, connaît un second souffle avec la jeune génération des années 1960 et 1970, puis avec le courant écologique des années 1990. Si « *Les aristocrates rêvent de régner sur des sauvages parés de toutes les vertus et cultivent leur humanisme de façade au parfum d'exotisme* », il en est de même pour les réalisateurs des époques citées ci-dessus.<sup>349</sup> L'Amérindienne et la conquête du Nouveau Monde sont regardés avec nostalgie et romantisme par l'Américain, mais délaissées pour un mariage avec une Anglo-américaine et une sédentarisation capitaliste : « *entre un passé romantique (celui de la passion) et un futur industriel (gouverné par l'amour logique), il n'y a plus de refuge possible, sinon dans le renoncement ou la sublimation.* »<sup>350</sup> Ces deux derniers sentiments créent de toute pièce l'image de la princesse.

<sup>345</sup> Kaufmann, Donald L. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>346</sup> Gutierrez Estevez, Manuel. « La colonisation du corps. L'autre dans les affections dont souffre le Maya du Yucatan. », in *Culture et colonisation en Amérique du Nord : Canada, États-Unis, Mexique*, Jaap Lintvelt, Réal Ouellet, Hub Hermans, Sillery, Septentrion, 1994, p. 182.

<sup>347</sup> Brion, Patrick. *Cinéma, le western*, Genève, Editions Liber, 1996, p. 30.

<sup>348</sup> Parish, James Robert. Pitts, Michael R. *The Great Western Pictures*, Lanham, The Scarecrow Press, 1976, p. 100.

<sup>349</sup> Royot, Daniel. *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Civilisation, Armand Collin, 2007, p. 34.

<sup>350</sup> Jullier, Laurent. *Op. cit.*, p. 35.

A l'origine de l'image positive de la femme amérindienne, il n'y a pas que la nostalgie et la rédemption. D'ailleurs, il faut bien différencier image « positive » et « réaliste », car si l'Amérindienne bénéficie régulièrement de la première, elle n'obtient jamais la deuxième. Imagination et fantasme viennent s'ajouter à « l'abordage » de cette nouvelle terre, et par extension de la déesse qui l'incarne. « *L'Amérique devait être ce qu'on attendait* » écrit Fernando Ainsa, explicitant son expression de « *préfiguration inventive* ». Il s'agit de « *l'adéquation forcée entre ce qui est réalité et ce qu'on voudrait qu'elle soit*. » *Si la réalité est différente, les données recueillies sont réinterprétées et adaptées à l'espace souhaité au préalable* »<sup>351</sup> Les Américains fabriquent donc une image de l'Amérindienne qui est un savant mélange de certains éléments de la culture amérindienne plaqué sur leur propre idéologie : « *Les Européens sont (...) animés par un désir de subjugation de l'Autre (...). (On note) la capacité supérieure des Européens à manipuler la culture de l'Autre.* »<sup>352</sup> L'Amérindienne représente « *un prétexte, une construction mentale, un reflet renvoyé par le miroir du monde symbolique des Blancs.* »<sup>353</sup> Certaines images du récit de voyage de Lahontan expriment tout particulièrement cette forme de pastiche :

Nous le voyons ici, la figure du « noble sauvage » ne repose aucunement sur la proximité entre l'homme et la nature – cette dernière est inexistante – mais sur quelques symboles matériels et physiques (l'arc, la flèche et la nudité). Sous le burin du graveur, le geste ethnographique se transforme en arme politique. Nous voyons ici comment le corps amérindien est transformé : il a un faciès européen. Il est également manipulé : il piétine le sceptre et le code de la loi, afin de servir les besoins d'une réflexion idéologique et politique. L'identité du personnage est réduite à des codes figuratifs européens.<sup>354</sup>

Ce processus s'applique précisément à la représentation de la femme amérindienne. Le medium cinématographique permet d'en apprendre beaucoup sur la culture américaine, mais moins sur la culture amérindienne, et encore moins sur les rapports coloniaux : « *L'accumulation du savoir sur les Amérindiens a donc contribué à la connaissance de*

<sup>351</sup> Ainsa, Fernando. « L'invention de l'Amérique », *Diogenes*, Paris, n°145, 1989, p.107, in Destrempe Hélène et Lüsebrink, Hans-Jürgen. « Liminaire, Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et image », *Tangence*, n°85, automne 2007, Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois Rivières, p. 5.

<sup>352</sup> Havard, Gilles. *Empire et métissage. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut*, Québec, Septentrion, 2003, p. 398.

<sup>353</sup> Marientras, Elise. *La Résistance Indienne aux Etats-Unis du XVIe siècle au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1980, p. 23.

<sup>354</sup> Chaffray, Stéphanie. « Corps, territoire et paysage à travers les images et les textes viatiques en Nouvelle France (1701-1756) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol.59, n° 1-2, 2005, p. 37.

*l'Autre et à la remise en question de sa propre société. Il en a résulté une distance plus grande face à la société et face à la culture, mais non une remise en question des rapports coloniaux.* »<sup>355</sup> Le discours sur l'autre étant un miroir dans lequel se reflètent les propres valeurs de celui qui l'énonce,<sup>356</sup> l'Amérindienne se retrouve écartelée entre ces deux cultures, mais pas tout à fait telle que le « Middle Ground » l'entend.

Le « Middle Ground » de Richard White, ensevelit la Frontière, et présente un « entre-deux » entre les Autochtones et les Blancs générant une société particulière faite de mélanges culturels. Ce métissage semble alors être une balance équitable entre deux univers qui se rencontrent. Pourtant, le cinéma est moins conciliant, et l'image régresse vers une vision simpliste unilatérale. L'Indien reste l'Autre, avec, comme particularité exotique, une belle princesse. Ceci se généralise même à d'autres arts, comme en témoigne la photographie « Mexican Indian », prise par Paul-Emile Miot (1827-1900) où une femme nue est assise sur un banc dans une rue déserte. Anonyme, elle représente l'Autre. Il n'y a guère d'échange équitable : tout laisse à supposer une autorité culturelle de la part de l'artiste, qui intègre des indices exotiques à son oeuvre.<sup>357</sup>

Entre l'assimilation ou l'altérité, l'image cinématographique amplifie grossièrement la politique contemporaine aux tournages. Seuls les Indian Films, atteignent superficiellement ce Middle Ground. Soit les films n'incluent pas les Blancs, soit ils les présentent sur un terrain propice à la rencontre, à l'échange. *Her Indian Mother* (également titré *The White Man Takes a Red Wife*) illustre ce phénomène. En revanche, à partir des années 1920, le cinéma se nourrit majoritairement de la Conquête de l'Ouest, donc le Middle Ground glisse dangereusement vers un sens unique où il n'y a pas de rencontre, mais une simple appropriation de quelques ingrédients amérindiens retranscrits « à

<sup>355</sup> Delâge, Denys. « Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elles à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines ? », in Turgeon, Laurier. Delâge, Denys. Oullet, Réal. *Transferts culturels et métissages, Amérique / Europe, XVIe-XXe siècle, Cultural Transfer, America / Europe, 500 years of Interculturation*, L'Harmattan, 1996, p. 345.

<sup>356</sup> Cook, Peter. Département d'histoire, Nipissing University, « Reconstruire les cultures politiques des sociétés amérindiennes à l'époque du contact avec l'Europe : défis, pièges et épiphanies », 14 mars 2008, Université du Québec à Montréal

<sup>357</sup> « One of the earliest surviving negatives of a Mexican Indian woman was taken by a Frenchman, Paul-Emile Miot (1827-1900) in the port of Veracruz, Mexico (reprinted in Debroise, 114). It is a photograph of an anonymous woman, identified only as "Mexican Indian." She is posed naked from the waist up, sitting on a bench on a deserted street. Her nakedness – and the fact that she is nameless – immediately defines her as an Other : European and North American women did not sit for their portraits unclothed in public places unless they were paid models posing for one the thousands of erotic photographs that were in circulation at



l'américaine » : « *(Fundamentally here in America...) we have a multimythology – perhaps because we have processed and acculturated more people than any other modern nation. To do this quickly, we have to invent and embellish symbols, slogans, and myths. "Americanization" has become in itself a mythic process.* »<sup>358</sup>

Ce n'est qu'avec le mouvement Going Native qu'il semble y avoir une nouvelle rencontre. Plus exactement, on re-crée la rencontre en réécrivant l'histoire. Cette version tend un peu davantage vers le Middle Ground. Les Américains se servent de la culture amérindienne non pas pour l'imiter, mais pour façonner leur propre culture : « *Les grands idéaux occidentaux de liberté, d'égalité et de fraternité, de recherche du bonheur dans une vie plus « naturelle » résultent donc bien, mais non exclusivement, du choc né de l'observation des sociétés amérindiennes et de l'insertion observés dans le cadre humaniste de réflexion.* »<sup>359</sup> La contre culture souhaite re-virginiser l'Amérique, l'Amérindienne re-devenant une femme simple ressemblant aux Amérindiennes du début du XX siècle :

L'appropriation de la figure de l'Autre devient donc de nouveau le signe d'une marginalité résistante, mais témoigne aussi de la nécessité de marquer la réalité territoriale d'un sceau mémoriel signifiant.

A la lumière des études récentes sur l'américanité, on peut se demander si ce réflexe ponctuel ne révélerait pas, du même coup, un besoin de reconsidérer certains faits historiques et de revivre une nouvelle rencontre, une rencontre réelle, désintéressée cette fois, avec l'Autre autochtone. A ce propos, Guildo Rousseau a rappelé que « l'Indien est la première mémoire de l'Amérique et que celle-ci pourrait nous guider vers le souvenir d'un autre désir dans le réel. » Madeleine Ouellette-Michalska précise, toutefois, que cette mémoire aurait été sacrifiée. En faisant appel à une métaphore psychanalytique, elle déclare : « On n'a pas encore découvert les Amériques (...) On n'a pas entendu ce monde antique, ce monde beaucoup plus vieux que l'Europe qui est le monde amérindien. On l'a contourné, on l'a évité. C'est un geste manqué qui paraît avoir réussi partiellement. » Cette incarnation du désir d'Amérique, qui aurait pris la forme, dans les arts et la littérature, des symboles et des modèles de l'indianité, révélerait de cette manière un désir enfoui et inassouvi de rétablir le lien avec nos origines.<sup>360</sup>

---

the turn of the century. » Hershfield, Joanne. *Imagining la Chica Moderna : Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 135.

<sup>358</sup> Dean, John. *American Popular Culture*, Univers anglo-américain, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p. 31.

<sup>359</sup> Delâge, Denys. « Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elles à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines ? », in Turgeon, Laurier. Delâge, Denys. Ouellet, Réal. *Op. cit.*, p. 343.

<sup>360</sup> Rousseau, Guildo. « L'Amérique comme métaphore », *Ecrits du Canada français*, Montréal, vol. 88, octobre 1986, p. 163, et Ouellette-Michalska, Madeleine. *La Maison Trestler ou le 8<sup>e</sup> jour d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 1984. Citée par Gérard Gaudet, *Voix d'écrivains, entretiens*, Montréal, Québec Amérique, 1985, p. 48, in Vigneault, Louise. « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n°85, 2007, pp.69-82, p. 80.

Même les films mettant en scène les trappeurs proposent une vision biaisée : *Across the Wide Missouri* ou *The Last Hunt* ne sont absolument pas basés sur une rencontre équitable entre deux cultures. Dans ces films, les Amérindiennes qui fréquentent des trappeurs ne diffèrent guère de celles des Plaines. La plupart de ces films reste en retrait dans la filmographie populaire car l'absence de divertissement leur est reproché. Par exemple, une critique de *Variety* concède la recherche de réalisme dans le film *Across the Wide Missouri*, mais en déplore le manque de divertissement : « *It's displayed with apparent historical and realistic correctness, but is shy on sustained action and depends too much on characterizations and lengthy dialogues rather than exciting episodes.* »<sup>361</sup> Le script montre que le divertissement était recherché, mais aussi et surtout, le désir de rendre hommage à ces premiers Américains, quitte à en oublier les Amérindiens : « *The idea of this picture, beyond solid and exciting entertainment, is to show – for the first time to my knowledge on the screen – the kind of men who developed in the greatest degree the traits that have always been – and still are – most characteristic of the American people – skill and self-reliance.* »<sup>362</sup> Ainsi, le cinéma perpétue la vision colonisatrice, et non celle du « middle ground » plus subtile et basée sur une forme de dialogue, d'échange et de curiosité réciproque.

Les Amérindiennes se retrouvent rapidement caricaturées dans les westerns qui s'inscrivent directement dans la logique coloniale. Ainsi, leur rôle ou leur place dans la tribu n'a que peu d'importance aux yeux des réalisateurs. Ils préfèrent la dépeindre comme une Autre exotique. A leurs yeux, elle devient le symbole même de l'histoire du colonialisme, encore davantage que les hommes amérindiens, car en incarnant la Nature du Nouveau Monde, avec ses attraits et ses dangers, elle est mi-sujet, mi-objet, à la fois à conquérir et à détruire (par le viol et la mort). Qu'ils soient admirateurs de la princesse vierge ou contempteurs de la « squaw », les Américains considèrent régulièrement les Amérindiennes de manière érotique. Ceci rappelle le concept d'Aimé Césaire, qui considère que la colonisation équivaut à la « choséification ». C'est tout particulièrement le cas pour les femmes, avec entre autre la choséification de leur corps.

<sup>361</sup> « Trade Show. *Across the Wide Missouri*. » *Variety*, 18 septembre 1951, AMPAS. Philip K. Scheuer, pour le *Los Angeles Times*, corrobore cette vision : « *One distinct handicap is the emphasis put upon speech. All conversation that passes between white man and Blackfoot must be translated by an interpreter. In this film the interpreter is usually Adolphe Menjou, playing a French Canadian with a French Canadian accent.* » (« Rugged Gable Tackles Old West on Screens, » 31 octobre 1951, AMPAS).

<sup>362</sup> MGM Legal Department Records Folder 1, *Across the Wide Missouri* (1951), Script 10 juin 1948, p.A1, AMPAS.

### 1.3.2 Les valeurs sociétales

#### 1.3.2.1 Individualisme, Self-made-man

Cette partie sur l'individualisme rejoint celle concernant le parallélisme entre la femme amérindienne et la nature. En effet, l'individualisme s'inscrit dans la même lignée que l'optique américaine vis-à-vis de la conquête du territoire. Ce sont les qualités d'ingéniosité et d'indépendance du pionnier et du cow-boy qui leur permettent de repousser sans cesse la frontière en dominant pas à pas la nature. Dans ce cadre, la possibilité d'attachement à l'un des éléments qu'ils rencontrent est impossible. Le pionnier a tendance à se déplacer en famille, avec sa femme. Le cow-boy cherche une femme afin de fonder une famille et de s'installer dans un ranch. Cette femme est le plus souvent une Anglo-américaine venue de l'Est, signe de raffinement et de bon goût, qui se situe en contraste avec celle qui personnifie l'Ouest sauvage : l'Amérindienne.

Dans les films muets, nous avons observé que l'Amérindienne finit par s'éclipser avec l'arrivée de l'Anglo-américaine. Comme le métissage entre l'Amérindienne et le Blanc est un pari impossible à long terme, elle s'intègre donc dans le paysage de la Conquête de l'Ouest sans pouvoir obtenir le statut de femme au foyer. Elle devient à la fois concrètement l'instrument et abstraitement le symbole de la Conquête de l'Ouest. Elle est à la fois guide (*Broken Arrow*) et obstacle (*MacKenna's Gold*). Lorsque les premiers Américains l'approchent, c'est pour mieux assouvir leur réussite sur cette nouvelle terre :

Having previously fallen into the hands of an enemy tribe, she's quite happy now to fall into the arms of Clark Gable. She soon becomes a faithful, loving wife, and an indispensable guide in the wonderful but unknown country which her husband is exploring. Through her familiarity with the treacherous trail, the party reaches Blackfoot country. Here again she proves valuable. Being a granddaughter of the tribal chief, she helps establish a friendly relationship between the Indians and white men.<sup>363</sup>

Ce commentaire est issu d'un article extrait du journal *The Mirror* concernant le film *Across the Wide Missouri*. L'Amérindienne demeure associée à l'Américain self-made-man tout au long des films, même jusqu'aux plus récents. Si la notion d'individualisme lui est souvent accolée, c'est également parce que, contrairement à l'Anglo-américaine qui est dépendante de son mari, voire même n'existe que par lui



(femme de colonel, femme de cow-boy), elle apparaît seule aux yeux des Américains. Il préfère soit occulter sa tribu, soit la distinguer des autres membres, plus sauvages (*White Feather*).

#### **1.3.2.2 Modèle méritocratique valorisant la mobilité sociale et la réussite individuelle**

L'Amérindienne obtient une place controversée dans le système méritocratique américain. D'une part, elle favorise la réussite car elle est une aide, une main tendue pour conquérir sans cesse de nouvelles terres jusqu'à la Californie. D'autre part, elle est une entrave à la réussite sociale car la question raciale est inévitablement posée. Un mariage « rabaisse » l'homme américain (il devient un « squaw man »). Dans ce modèle, l'Amérindienne suit l'élévation et la chute qui s'ensuit imposées par l'Américain. En tant que guide ou intermédiaire, afin de favoriser les relations cordiales entre les blancs et les membres de sa tribu, elle connaît une ascension qui pourrait s'inscrire dans une forme de réussite du rêve américain. Puis, une fois sa mission accomplie, que faire de sa présence ? Idéalisée en tant que princesse, elle devient mythifiée dans la mort. Un peu comme un homme qui ne supporterait pas de voir vieillir sa femme, les cinéastes la figent dans la légende, tout en laissant l'homme libre de gravir les échelons sociaux ainsi que de fonder une famille.

#### **1.3.2.3 Modèle contractualiste et marchand**

Ce modèle apparaît avec l'arrivée des colons et demeure donc principalement présent avec Pocahontas. Son nom évoque les relations harmonieuses entre les nouveaux arrivants et les Amérindiens, et « *L'effigie de Columbia participe de cette hybridation des figures tutélaires pour célébrer la Jeune République* »<sup>364</sup> Plus tard, sous George Washington, en 1790, la première Médaille du Congrès est créée, connue sous Jefferson comme la Médaille Diplomatique, avec pour effigie une Amérindienne représentant les Etats-Unis, où on peut lire « à la paix et au commerce. » Elle tient une corne d'abondance

---

<sup>363</sup> Coffey, Tom. "Gable Still Able to Pack'Em Up," *The Mirror*, 31 octobre 1951, AMPAS.

<sup>364</sup> Royot, Daniel. *Op. cit.*, p. 20.



remplie de fruits et accueille Mercure, c'est-à-dire le commerce.<sup>365</sup> C'est un symbole typique du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'obsession culturelle consiste à associer l'apparence féminine au commerce, à l'exploitation et à l'empire.<sup>366</sup> Dans *The New World*, le passage où Pocahontas, habillée de blanc, apporte des vivres, montre d'une part que les colons ne connaissent pas suffisamment la terre et qu'ils ont besoin d'elle, et d'autre part sous-entend le commerce établi dans la réalité entre son père Powhatan et les colons. Ce système marchand est régulièrement occulté dans les films, et l'Amérindienne n'est pas présentée comme actrice dans les échanges commerciaux.

Moins symboliquement, et plus concrètement, l'Amérindienne elle-même apparaît régulièrement en tant que monnaie d'échange. Des blancs peuvent acheter des épouses pour environ vingt dollars, bien que ce soit variable. Un officier de George Custer achète une fiancée à un chef qui ne demande qu'une livre de sucre. Un négociant en fourrure fait l'acquisition d'une des filles du chef Concomly pour quinze fusils, quinze couvertures, ainsi que d'autres objets<sup>367</sup>. L'Amérindienne est l'objet d'échange dans *The Searchers* et *Jeremiah Johnson*. Les jeunes femmes, respectivement Look et Swan, sont achetées sur un malentendu par Martin et Jeremiah Johnson. Ainsi, elles semblent victimes de ce système qu'elles ne maîtrisent pas : les deux jeunes femmes se feront assassiner violemment.

#### 1.3.2.4 Le melting pot

Il y a un mythe américain, celui du Melting Pot, ou du creuset. Il donne naissance à



365

"U.S. Diplomatic Medal" Barber, Charles (after Augustin Dupre): USA, 1876, Bronze, 67 mm), <http://www.historicalartmedals.com/MEDAL%20WEB%20ENTRIES/USA/BARBER-DIPLOMATIC%20MEDAL-BW100.htm>.

<sup>366</sup> Brown, Laura. "Amazons and Africans: Gender, Race, and Empire in Daniel Defoe," in *Women, "race," and Writing in the Early Modern Period*, Editions Margo Hendricks et Patricia Parker, New York, Routledge, 1994, p.124, in Little Jr., Arthur L. *Shakespeare Jungle Fever, National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000, p. 151.

<sup>367</sup> Brown, Dec. *Op. cit.*, p. 277-278.

un *Homo americanus* dont la devise est *E pluribus unum* (« De la diversité naît l'unité »). Selon Hector St John de Crèvecoeur, les « individus de toutes les nations se fondent pour former une nouvelle race d'homme ». Pourtant, de l'assimilation au multiculturalisme, du « melting pot » au « salad bowl », <sup>368</sup> les Amérindiens demeurent exclus, que ce soit par la force ou par l'oubli. En effet, même le discours assimilationniste du début du XX siècle reste concrètement difficilement applicable et relativement mal accepté par la majorité des Américains. Ceci est tout particulièrement explicite dans les Indian films, qui démontrent l'appréhension, et parfois même le désarroi, face à l'attitude à adopter face à l'assimilation. De Griffith à Ince, ils présentent timidement la question de l'assimilation via le métissage, qu'ils envisagent comme une impasse. Même lorsque Franklin Roosevelt déclare « *Americanism is a matter of the mind and of the heart* » (1943), le cinéma montre rapidement les limites d'une telle affirmation. Les films avec les métisses sont précisément représentatifs de ce mal-être général vis-à-vis des métis(ses) et, davantage que leur condition de vie, leur identité.

### 1.3.2.5 Binarité

Le western est un genre codé, à penchant binaire. Il n'est pas seulement dans la dualité, mais il existe avant tout grâce à des oppositions, notamment celle du bien et du mal. L'Amérindienne est porteuse de ces deux notions contradictoires. Elle est l'un des rares personnages à avoir la capacité de conjuguer les deux, c'est-à-dire passer de la « squaw » à la princesse. C'est le cas de Hannah (*Unconquered*) et Nita (*Arrowhead*). Cependant, nous retrouvons cette caractéristique chez les femmes dans la littérature : leur conversion est commune. De Tertullian à Chaucer, en passant par John Gower et John Lydgate, les diverses versions de Cléopâtre proposent cette évolution, de la femme tentatrice à la martyre. <sup>369</sup> Ce concept rejoint la volonté de rédemption par le biais du sacrifice, et plus précisément du suicide.

Si ces thèmes phares de la culture américaine soulignent une certaine immuabilité dans les représentations de la femme amérindienne, ils restent minoritaires pour notre étude. A présent, afin de découvrir son réel statut, il faut envisager un thème qui n'appartient qu'à

<sup>368</sup> Pauwels, Marie-Christine. *Civilisation américaine*, Cinquième édition, Paris, Hachette Supérieur, 2006, p. 33-34.

<sup>369</sup> Little Jr. Arthur L. *Op. cit.*, p. 162.

elle : sa relation et/ou son union avec le héros blanc (l'inverse se produit très rarement, même s'il y a quelques exemples dans le cinéma, le plus connu étant *The Last of the Mohicans*, Brown & Tourneur, 1920, Beebe & Eason, 1932, Seitz, 1936, Mann, 1992). Après un rappel historique, la thématique du métissage sera abordée en lien avec le Production Code, ce qui se révèlera insuffisant pour approfondir la problématique des unions entre les femmes amérindiennes et les Blancs. Le métissage avorté n'est pas seulement une question raciale. Romantisme et tragédie font échouer ces unions.

## **2. Jeux et enjeux d'un processus ambigu : le métissage**



« *Stark, ugly, painful, beautiful* »<sup>370</sup> : les termes employés par W.E.B. Du Bois pour décrire le concubinage entre un Blanc et une Noire se contredisent et démontrent le mal-être profond des Américains vis-à-vis du métissage. Le thème du métissage aux Etats-Unis est principalement illustré par les relations entre Afro-américains et Blancs. Des débuts esclavagistes du XVII<sup>e</sup> siècle aux Droits Civiques dans les années 1960, en passant par les plantations sudistes du « Cotton Kingdom » au XIX<sup>e</sup> siècle, la confrontation, les interactions et le métissage entre les blancs et ceux d'une autre « race », pour employer un terme récurrent dans le vocabulaire américain, sont un intérêt, une préoccupation et un souci constants dans la société américaine. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les Anglo-saxons se considèrent face un Autre dès qu'il s'agit d'une personne d'une autre origine « raciale » ou culturelle. Ils les « homogénéise » tous comme étant Noirs :

The trope of blackness had a broad arsenal of effects in the early modern period, meaning that it is applied not only to dark-skinned Africans but to Native Americans, Indians, Spanish, and even Irish and Welsh as groups needed to be marked as "other." However... in these instances it still draws its power from England's ongoing negotiations of African difference and from the implied color comparison therein. Thus the Irish may be called "black" and an English woman may be called "Ethiopian," but these moments always depend on a visual schema that itself relies on an idea of African difference.<sup>371</sup>

Par la suite, avec une idéologie au schéma binaire usant de valeurs diamétralement opposées - et qui se reflète tout particulièrement dans le genre populaire américain qu'est le Western - les Américains catégorisent racialement leurs compatriotes. Ainsi, il est plus aisé d'opérer des divisions si elles consistent à tendre vers deux « extrêmes » : Noirs et Blancs. C'est dans ce contexte dichotomique que les autres minorités (principalement hispanique, asiatique et amérindienne) s'avèrent écartelées. Leur place - ou plutôt leur absence de place - met en valeur l'embarras des Américains concernant la question raciale mal définie et démontre une inquiétude démunie mais certaine vis-à-vis du métissage. Derrière le bras de fer sociopolitique spectaculaire entre les Afro-américains et les Blancs, on en oublie, plus discrets, les rapports entre les Amérindiens et les Blancs, qui pourtant connaissent eux aussi un parcours complexe dans l'histoire américaine.

<sup>370</sup> Townsend Gilkes, Cheryl. "The Margin as the Center of a Theory of History : African-American Women, Social Change, and the Sociology of W.E.B. Du Bois," in Bell, Bernard W. Grosholz, Emily R. Stewart, James B. *W.E.B. Du Bois, On Race and Culture : Philosophy, Politics, and Poetics*, New York, Routledge, 1996, p. 127.

<sup>371</sup> Hall, Kim F. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 6-7.

Si la position des Afro-américains est longtemps restée considérée comme inférieure – donc finalement assez statique, il est intéressant de constater l'évolution de celle des Amérindiens. Les Américains, éprouvant des difficultés à les « cataloguer », les envisagent, que ce soit dans la politique, la littérature ou le cinéma, plus ou moins positivement. La question du métissage oscillera de même : parfois les Amérindiens sont considérés comme assimilables en quelques générations grâce aux mariages interraciaux, parfois ils se retrouvent volontairement exclus de tout mariage potentiel avec un Américain, comme le sont systématiquement les Afro-américains. En effet, d'une part, les Amérindiens représentent une ethnie « à part » qui va se rapprocher tantôt des Blancs, tantôt des Afro-américains, et d'autre part, les enfants métis nés de ces mariages subissent d'autant plus le racisme américain qu'ils sont l'incarnation du franchissement de la ligne raciale. Si des théories biologiques alliées au Darwinisme Social ont tenté de démontrer une hiérarchie des « races », elles se sont principalement intéressées aux relations entre Blancs et Afro-américains. Il s'agit ici pour nous de mieux appréhender la question raciale aux Etats-Unis en analysant les images cinématographiques variables des unions entre les colons et les Amérindiennes.

Avant d'aborder la problématique même du métissage, mentionnons tout d'abord la conception américaine du mariage. Celui-ci se définit en des valeurs paternalistes. Les femmes blanches sont victimes de l'éducation chrétienne et des vestiges de la loi britannique. Celle-ci se résume dans « Décrets législatifs sur les droits des femmes » en 1632 :

Dans cette union que nous appelons les liens du mariage, il est question d'un lien entre les deux individus. Il est vrai que le mari et la femme sont une seule et même personne. Mais il faut bien comprendre en quel sens. Lorsqu'un ruisseau ou une rivière rejoignent le Rhône, la Tamise ou l'estuaire du Humber, le mince filet d'eau perd son nom. (...) Aussitôt qu'une femme est mariée on dit qu'elle est *covert*, (...), c'est-à-dire comme 'voilée'. En quelque sorte, elle est en retrait, dominée ; elle a perdu son courant propre. Je pourrai, pour mieux me faire comprendre, déclarer à la femme que son nouveau 'soi' est son supérieur, son compagnon, son maître.<sup>372</sup>

La femme doit donc disparaître pour renaître auprès de son mari pour le servir, lui appartenir. D'ailleurs, le mari possède tous les biens de la femme, même ceux acquis par le travail de cette dernière. Dans le journal *The Spectator*, un Américain parle de son rôle de père de famille, expliquant qu'il veille sur sa famille en une sorte de souveraineté

patriarcale dont il est à la fois le Roi et le Grand Prêtre.<sup>372</sup> Ainsi, le mariage a des airs paternalistes, qui ne s'expriment pas de la même façon dans un mariage interracial. Si l'Amérindienne se marie avec un Blanc, elle est davantage qu'un ruisseau ou une rivière, elle serait un estuaire qui lui apporte un souffle de liberté, comme dans *Broken Arrow* par exemple. Cependant, la question raciale est trop importante dans la culture américaine pour laisser évoluer un tel couple.

## 2.1 Historique

Pour entamer cette partie, dressons un bref historique de la notion de métissage dans la société américaine, puis de l'évolution de cette notion au travers du cinéma. Le début de cette analyse sera consacré à Thomas Jefferson, et à son Etat de naissance, la Virginie, dont l'idéologie tout comme les actions politiques et judiciaires marquent l'approche américaine face aux mélanges interraciaux. Concernant le métissage Amérindiens / Blancs, il s'agit également d'observer le chemin complexe parcouru et par lequel s'expriment les affres de la société américaine. C'est ce chemin qui trouvera toute sa puissance métaphorique dans le medium populaire du XX siècle, le cinéma, qui lui-même suivra les sillons de la littérature du XIX siècle (surtout celle des « Dime novels »). La censure officielle à Hollywood stipule que « *Miscegenation is forbidden* » et ne prend fin que dans les années 1960, parallèlement au procès *Loving vs. Virginia* en 1967 qui rend inconstitutionnelles les lois anti-métissage, car elles sont en contradiction avec le 14ème Amendement. Cependant, la même année, Dean Rusk, ministre des affaires étrangères, présente sa démission au président Lyndon Johnson – qui la refuse – car sa fille a l'intention d'épouser un Noir et craint d'être un fardeau pour Johnson.<sup>374</sup> A partir des années 1970, le cinéma continue de véhiculer des principes défavorables au métissage (la très grande majorité des femmes amérindiennes mariées au héros blanc décèdent à la fin du film, ainsi que leur enfant métis) malgré l'absence nouvelle de loi contre les mariages interraciaux, preuve du décalage entre les faits juridiques et une idéologie profondément ancrée dans la culture américaine. Le métissage n'est pas acceptable dans la pensée populaire. Les domaines culturel et artistique vont mettre plusieurs décennies avant de « rattraper » les décisions juridiques, sans jamais véritablement valider l'acceptation

---

<sup>372</sup> Zinn, Howard. *Une histoire populaire des Etats-Unis*. Op. cit., p. 127.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 128.

officielle du métissage : selon un sondage Gallup, 48% des Américains approuvent les mariages entre Noirs et Blancs, et 77% l'acceptent en 2007.<sup>375</sup>

C'est en 1863, pendant la Guerre Civile, que le terme « miscegenation » (*miscere* signifie « mélanger » en Latin) inventé par des journalistes à New York dans un pamphlet anonyme (*Miscegenation: The Theory of the Blending of the Races, Applied to the American White Man and Negro*) apparaît dans le but de discréditer les abolitionnistes. Il prend par la suite une connotation négative. Concernant le vocabulaire pour décrire les métis, les différents termes – surtout en anglais – abondent. Le terme de « mulâtre » (*mulatto*), bien qu'il soit principalement associé à une union afro-américaine, apparaît pourtant dès 1705 en Virginie, se référant exclusivement aux liaisons entre Blancs et Amérindiens. De même, le mot « negro » s'appliquait également pour ces derniers. « Colored » les inclut généralement. Jack D. Forbes cite quelques-uns des termes désignant les métis Afro-amérindiens : « *mulatto, pardo, colored, free colored, negro, zambo, or sambo, mustee and mestizo* »<sup>376</sup>. On retrouve également d'autres expressions : basané, mat... Cependant, si les métis bénéficient de termes très variés, les Amérindiens « full-blooded » sont déjà sujets à un vocabulaire assez disparate : « rouges » ou « cuivrés », ils ont également été identifiés « jaunes », « marrons » ou encore de couleur « fauve ». Ainsi, les faits langagiers indiquent déjà la gêne éprouvée par les Américains face au franchissement de la « ligne raciale », et l'échelle de vocabulaire, grande et variable, démontre l'impossibilité de « classer » les Amérindiens et les métis, ce qui est accentué lorsqu'ils habitent hors de la réserve ou loin de la tribu.

Les apparences physiques deviennent rapidement l'objet d'étude de disciplines variées qui tentent de démontrer des caractéristiques raciales, puis des différences, dans le but d'établir une hiérarchie. Si le terme de race apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle dans la langue anglaise, c'est principalement au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il se généralise, pour ensuite dévier vers le racisme scientifique, appuyé par le Darwinisme Social, le Lamarckisme (l'environnementalisme), le polygénisme, qui considère que chaque « race » possède une « essence » qui la distingue des autres, et l'Eugénisme particulièrement développé pendant

---

<sup>374</sup> Smith, Ben. « Les mariages mixtes, dernier tabou américain », *Politico*, Arlington, in *Courrier international* N°991, du 29 octobre au 4 novembre 2009, p. 26.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>376</sup> Forbes, Jack D. *Africans and Native Americans, The Language of race and the evolution of Red Black Peoples*, 2<sup>nd</sup> Edition, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 2-3.



la période progressive. Carolus Linnaeus établit dans *System of Nature*, une hiérarchie dans laquelle les Amérindiens sont classés avant les Afro-américains, mais derrière les Européens. Buffon, exactement à la même époque, puis Samuel George Morton proposent eux aussi un classement hiérarchique racial et aboutissent aux mêmes conclusions. Comme bien d'autres scientifiques, il attribue des qualités et défauts moraux caractéristiques à chacune des ethnies. Selon lui, les Amérindiens sont colériques, les Blancs, sanguins, les Asiatiques, mélancoliques, les Noirs, flegmatiques.<sup>377</sup> En littérature populaire, un exemple illustre ce classement : dans *The Last of the Mohicans* (Cooper, 1826), Cora, métisse Afro-américaine, ne peut pas se marier avec un « bon » Indien qui hiérarchiquement « se situe au-dessus d'elle », et connaît une fin tragique.

Certains colons, tels que John Smith par exemple, ont d'abord pensé que les Amérindiens étaient en réalité nés blancs et que leur peau s'est ensuite halée avec le soleil et teintée avec le port de peinture sur leurs corps. Il est alors pensé que les Indiens « deviendront blanc » en deux ou trois générations. Ce n'est à l'époque pas tant la problématique raciale qui est mise en avant comme pour les Afro-américains, qu'une question culturelle. Il s'agit de leur faire perdre des manières rudes pour les civiliser. Mais ces manières étant superficielles en quelque sorte, l'on peut donc se marier entre Amérindiens et Blancs. Cependant, un revirement de situation surgit au XIX siècle, d'une part avec la résistance face à la volonté des Blancs d'assimiler les Amérindiens, d'autre part avec l'apparition du racisme biologique et des divers classements ou autres études de cas en fonction des facteurs raciaux, comme vu auparavant (des scientifiques « démontrent » certaines lacunes intellectuelles et inhérentes au physique). Les Indiens se voient donc « régresser », et ne plus être considérés comme Blancs ayant la peau devenue mate, mais comme un peuple « inférieur » aux Blancs. Plus tard, en 1889, à la fin de la Conquête de l'Ouest, Théodore Roosevelt soutient cette pensée qui perdurera pendant une bonne partie du XX siècle : « *I suppose I should be ashamed to say that I take the Western view of the Indian. I don't go so far as to think that the only good Indians are the dead Indians, but I believe nine out of ten are, and I shouldn't inquire too closely into the case of the tenth. The most vicious cow-boy has more moral principle than the average Indian.* »<sup>378</sup>

<sup>377</sup> Shoemaker, Nancy. *A Strange Likeness, Becoming Red and White in Eighteenth Century North America*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 130.

<sup>378</sup> Hermann Hagedorn, Roosevelt in the Bad Lands (Boston, 1921), pp 354-356, in Hauptman, Laurence M. "Governor Theodore Roosevelt and the Indians of New York State," *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol.119, N°1, February 1975, p. 1.

Face à cette incapacité de délimiter les frontières raciales, le gouvernement en Caroline du Sud définit en 1719 les métis comme « non-Indiens » : « *and for preventing all doubts and scruples that may arise whatought to be rated (taxed) on mustees, mulattoes, etc... all such slaves as are not entirely Indian shall be accounted as negroe.* »<sup>379</sup> Dans le cas du métissage Afro-amérindien, les métis sont considérés comme Noirs, et non Indiens. Plus d'un siècle après, en 1859, lors du procès *State v. Asa Jacobs* en Caroline du Nord, un expert est appelé à témoigner afin de donner son avis sur la question raciale car l'accusé, métis, « se fait passer pour blanc ». Mr. Pritchett est présenté en ces termes :

[T]hat he was a planter, an owner and manager of slaves, and had been for more than twelve years, that he had paid much attention to and had had much observation of the effects of the intermixture of negro or African blood with the white and Indian races, and that from such attention and observation, he was well satisfied that he could distinguish between the descendants of a negro and a white person, and the descendants of a negro and Indian; and further, that he could there from, also say whether a person was full African or negro, or had more or less than half negro or African blood in him, and whether the cross or intermixture was white or Indian blood.<sup>380</sup>

Toujours en Caroline du Nord, certains Lumbee sont considérés comme « Negroes » ou « free Negroes ». Pourtant, en 1857, l'un d'eux porte une arme, acte interdit pour les « free Negroes », mais il est alors considéré comme « free person of color » et bénéficie donc du droit au port d'armes. La Cour stipule que ces derniers « *may be...persons colored by Indians blood...the indictment cannot be sustained* »<sup>381</sup>. La confusion se retrouve également sur le plan culturel et artistique à l'occasion de divers spectacles : le terme de « Negro » est si général et vague dans les années 1600 que « *sometimes a performer (in pageants) is identified as one or the other, or the costume provides a clue though black performers were often required to personate American « Indians »* »<sup>382</sup>.

Les Blancs quant à eux réfutent toute origine indienne éventuelle sur la Côte Est lorsque sur un panneau commémoratif en l'honneur d'une dame qui affirme une ascendance africaine chez les Nanticoke, on lit que les Amérindiens sont des « *arrogant*

<sup>379</sup> Forbes, Jack D. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>380</sup> 51 N.C. 284, in Frank W. Sweet, "The Antebellum South Rejects the One-Drop Rule, Essays on the Color Line and the One-Drop Rule," 15 novembre 2004, *Backintyme Essays, History of the U.S Color Line*, <http://backintyme.com/essays/?p=10>

<sup>381</sup> Forbes, Jack D. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 85.

*negroes that assumed to be what they were not* »<sup>383</sup> Les Amérindiens eux-mêmes refusent d'être amalgamés avec les Afro-américains, car ils connaissent les enjeux : ils seraient d'autant plus exclus s'ils étaient « soupçonnés » de se métisser avec eux. Ils construisent donc leurs propres églises et écoles séparément de celles des Noirs. En 1928, le Chef George Cook de la tribu Pamunkey déclare : « *I will tie a stone around my neck and jump in the James river rather than be classed as a Negro.* »<sup>384</sup>

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, tous les Etats du Sud – avec des variantes pour chacun – interdisent les unions interraciales, et s'intensifient après l'émancipation des esclaves sous les Jim Crow Laws. Les Etats du Nord « sévissent » moins, mais n'en demeurent pas moins inquiets vis-à-vis du métissage. Cependant, il est vrai que les unions entre les Amérindiens et les Blancs sont moins visées : dans les années 1820, six Etats seulement sur vingt-trois n'interdisent pas le métissage entre les Noirs et les Blancs. En revanche, seize ne l'interdisent pas pour les Amérindiens et les Blancs. Si les Etats du Massachusetts, du Rhode Island et du Maine le prohibent, c'est notamment parce qu'ils craignent qu'un métissage entre Indiens et Noirs ait eu lieu auparavant. D'ailleurs, légalement, il existe une définition de ce que c'est qu'être Noir dans le cadre du métissage, et une autre définition pour les Noirs prenant en compte les autres aspects législatifs de la vie américaine. Dans les années 1920, en Virginie, on définit alors ce que c'est qu'être Blanc en ces termes : « *no trace whatsoever of any blood other than caucasian* ».

Entre 1913 et 1948, trente États ont mis en place des lois anti-métissage. En 1871, 1912, 1913 et 1928 des amendements « anti-miscegenation » ont été proposés dans le but d'être ajoutés à la Constitution, mais jamais ratifiés. Douze Etats interdisent le métissage entre Américains et Amérindiens : le Maine, le Massachusetts, le Rhode Island, Washington, l'Idaho, le Nevada, l'Oregon, la Georgie, les Carolines du Nord et du Sud, le Tennessee, et la Virginie. De plus, la question territoriale vient se greffer à la question raciale. Par exemple, l'affaire *In re Paquet's Estate* (Oregon, 1921) démontre la volonté des Blancs de restreindre toute possibilité aux Amérindiens d'obtenir des biens ou des territoires par le biais du mariage. A la mort de Fred Paquet, sa veuve amérindienne Ophélia Paquet se voit dans l'obligation de laisser la succession de son mari au frère de ce

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 90.

dernier.<sup>385</sup>

Puis, en 1954, l'affaire *Brown vs Board of Education of Topeka* met fin au « Separate but Equal » établi dans le cadre du cas *Plessy vs Ferguson* en 1896, et des procès éclatent état par état dans le but d'empêcher la ségrégation raciale dans les écoles publiques (*Gebhart vs Belton* dans le Delaware, *Davis vs County School Board of Prince Edward County* en Virginie, *Briggs vs Elliott* en Caroline du Sud, *Bolling vs Sharpe* dans l'Etat de Washington). En 1964, le Civil Rights Act, passé pendant la présidence de Johnson, abolit la ségrégation dans les lieux publics, mais ce n'est que trois ans plus tard que les lois anti-métissage sont considérées comme anticonstitutionnelles dans le cadre du procès *Loving vs Virginia*, qui revient sur la décision de l'affaire *Pace vs Alabama* (1883) – qui stipule que toutes les lois anti-métissage sont constitutionnelles – en rendant inconstitutionnelle le Racial Integrity Act (1924). Les mariages « interraciaux » sont dès lors autorisés, même si les lois anti-métissage demeurent inscrites dans les manuscrits légaux jusqu'en 2000 quand l'Alabama est le dernier Etat à retirer ces écrits. Les enfants métis sont également reconnus par la loi, et peuvent désormais hériter de leurs parents.

« *If black, stay back!*<sup>386</sup> » : la Louisiane et les Etats du Sud se distinguent des autres avec l'élaboration d'un Code Noir à l'attention des esclaves, des Indiens et des personnes de couleur étant libres. A l'origine élaboré sous Louis XIV, ce Code traduit une inquiétude par rapport au métissage dans les colonies françaises des Antilles. Puis, certains des Etats du Sud reprennent ce concept après la Guerre Civile. La Louisiane quant à elle le met en application dès 1724 sous Louis XV. Ce Code est avant tout destiné aux esclaves, et n'est que peu pensé pour les Amérindiens. Seul l'Etat de la Virginie, de par son histoire avec la rencontre entre les premiers colons et les Powhatans en 1607, développe une politique et une législation pensées pour les Amérindiens.

Dès 1662, la Virginie établit une loi interdisant le métissage. Celle-ci s'applique en premier lieu aux rapports entre Afro-américains et blancs. Paula Giddings analyse les

---

<sup>384</sup> Douglas Smith, J. "The Campaign for Racial Purity and the Erosion of Paternalism in Virginia, 1922-1930, Nominally White, Biologically Mixed, and Legally Negro," *The Journal of Southern History*, Vol. 68, No. 1, Février 2002, p. 85.

<sup>385</sup> Pascoe, Peggy. « Race, Gender, and Intercultural Relations : the Case of Interracial Marriage », in Irwin, Mary Ann. Brooks, James. *Women and Gender in the American West*, Albuquerque, The University Press of New Mexico, 2004, p. 56.

<sup>386</sup> Pancartes que l'on pouvait lire dans les Etats du Sud dans le cadre de la ségrégation.



conséquences de cette loi :

The circle of denigration was virtually complete with this law, which managed to combine racism, sexism, greed, and piety... Such legislation laid women open to the most vicious exploitation. For a master could save the cost of buying new slaves by impregnating his own slave, or for that matter having anyone impregnate her. Being able to reproduce one's own labor force would well worth the fine, even in the unlikely event that it would be imposed.<sup>387</sup>

Concernant les Amérindiens, le gouvernement encourage au contraire le métissage en offrant en 1797 des récompenses aux Américains et Américaines s'unissant avec des Amérindiens. Suite à leur refus d'être assimilés, la Virginie, comme tous les Etats, applique des lois de plus en plus strictes contre le métissage, afin de laisser la « race » blanche « pure ». L'un des Etats les plus paternalistes, la Virginie se targue de réserver un excellent traitement aux esclaves. Cette attention envers les minorités débute avec la rencontre entre les Amérindiens et les Anglais au début du XVII<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement avec la légendaire histoire de Pocahontas. Plus tard, il faut noter qu'une certaine élite blanche virginienne descendait de Pocahontas et John Rolfe, et représente donc le seul métissage acceptable puisque l'*Exception Pocahontas* est créée : les personnes qui ont moins d'un soixante-quatrième de « sang » Indien et pas d'autre origine « non-caucasienne » sont alors considérée comme blanches.

Néanmoins, en 1924, on craint des excès et notamment le fait que de nombreuses minorités – notamment les Afro-américains - se fassent passer pour Indiens, et donc par extension pour Blancs et déclarer devant la Cour qu'ils sont Blancs car ils ont des origines Indiennes : « *Indians are springing all over the state as if by spontaneous generation.*<sup>388</sup> » Ainsi, devant l'ambiguïté du terme « colored » qui demeure mal défini légalement, beaucoup craignent un métissage « tri-racial » entre Blancs, Noirs et Amérindiens. Walter Plecker affirme : « *I am, therefore, unable to see how it is working any injustice upon them or humiliation for our office to take a firm stand against intermarriage with white people, or to the preliminary steps of recognition as Indians with permission to attend white schools and to ride in white coaches*<sup>389</sup> », mais la situation provoque des mécontentements :

---

<sup>387</sup> Giddings, Paula. In Ferber, Abby L. *White Man Falling: Race, Gender, and White Supremacy*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman and Little Field Publishers, Inc, 1998, p. 35.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 88.

l'Assemblée Générale en 1926 et 1928 estime que l'affaire est allée trop loin. Soixante-trois membres des « First Families » – sénateurs, gouverneurs, prêtres etc – ayant des origines Indiennes remontant au XVII<sup>e</sup> siècle se trouvent menacés par le Racial Integrity Act en 1924. Les études ont cependant par la suite montré que le pourcentage de métissage entre les Autochtones et les Afro-américains étaient moindre.

Sur le plan scolaire, certes, on craint toujours « ceux qui se font passer pour Blancs » grâce à une origine amérindienne, mais ils ne peuvent pas être exclus par pour autant : « *(One cannot) throw those people out of education or any advantages that they might be able to enjoy; cut them loose from any kind of society and damn them as negro on account of the sins of their forefathers, just because one drop of negro blood flows in their veins.*<sup>390</sup> » Le Sénat passe un Amendement pour les accepter (plus d'un quart de sang Indien, et moins d'un seizième de sang noir), à condition qu'ils résident sur la réserve. Or, ceci ne protège que deux tribus, cette condition géographique pénalisant les Chickahominies. Ce n'est que dans les années 1980 que le gouvernement accorde un statut officiel aux tribus Indiennes.

Seul le cas *Perez vs Sharp* (1948) démontre devant la Cour Suprême de Californie que les lois anti-métissages sont une violation du 14<sup>ème</sup> amendement.<sup>391</sup> Cependant, le procès reste local, et c'est seulement avec l'affaire *Loving vs Virginia* que la problématique sera portée au fédéral. Mildred Loving est métisse Afro-américaine et amérindienne Rappahannock. Sa double origine traduit tout à fait la peur des Virginiens par rapport au fait qu'elle puisse être Indienne, mais également et surtout Noire. Elle se marie avec Richard Perry Loving à Washington, mais en revenant en Virginie, ils sont accusés d'infraction à la loi. Condamnés à un an de prison, ils peuvent « échapper » aux vingt-cinq ans requis à condition qu'ils quittent l'Etat de Virginie. Le juge Leon Bazile reprend l'idéologie du XVIII<sup>e</sup> siècle en déclarant que si Dieu a créé différentes races sur différents continents, il devient dès lors contre nature de se mélanger.

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>391</sup> « Toute personne née aux Etats-Unis en est citoyen. Les Etats ne peuvent porter atteinte à leur vie, liberté, ou propriété sans une procédure légale régulière, et doivent à tous l'égale protection de la loi. La représentation au Congrès et à l'élection présidentielle des Etats qui n'accorderait pas le suffrage universel (masculin, au-delà de 21 ans) est réduite en proportion du nombre de personnes interdites de vote. Les personnes ayant prêté assistance à la rébellion sont interdites de fonctions officielles dans le gouvernement

L'affaire est portée devant la Cour Suprême Américaine, et il apparaît que ces lois sont une entrave aux deux clauses (« Due Process » et « Equal Protection ») du 14<sup>ème</sup> amendement. La Cour décide alors que le mariage ressort de la liberté individuelle, et que l'Etat n'a pas à intervenir dans le processus :

Marriage is one of the "basic civil rights of man," fundamental to our very existence and survival.... To deny this fundamental freedom on so unsupportable a basis as the racial classifications embodied in these statutes, classifications so directly subversive of the principle of equality at the heart of the Fourteenth Amendment, is surely to deprive all the State's citizens of liberty without due process of law. The Fourteenth Amendment requires that the freedom of choice to marry not be restricted by invidious racial discrimination. Under our Constitution, the freedom to marry, or not marry, a person of another race resides with the individual and cannot be infringed by the State.

Pour conclure cette partie sur le métissage en Virginie, nous aborderons succinctement la vie et les écrits de Jefferson, qui symbolisent parfaitement l'idéologie sudiste américaine envers les unions interracialles. Avant d'aborder l'argumentation de Jefferson développée dans *Notes on the State of Virginia*, nous nous intéresserons tout d'abord à sa situation personnelle, une situation dont les Fédéralistes se servaient contre lui. Jefferson a entretenu une relation avec son esclave Sally Hemings, avec qui il a eu plusieurs enfants. De nombreux poèmes et chants populaires décrivent cette relation, et plus particulièrement la beauté de Sally et l'attrance de Jefferson :

In glaring red, and chalky white, / Let others beauty see; / Me no such tawdry tints delight- / No ! black's the hue for me ! (...) If down her neck no ringlets flow, / A fleece adorns her head- / If on her lips no rubies glow, / Their thickness serves instead. // Thick pouting lips! How sweet their grace! / When passion fires to kiss them! / Wide spreading over half the face, Impossible to miss them. // Thou, Sally, thou, my house shalt keep, / My widow'd tears shall dry! / My virgin daughters – see! They weep- / Their mother's place supply. // Oh ! Sally ! hearken to my vows ! / Yield up thy swarthy charms- / My best below'd! my more than spouse, / Oh! take me to thy arms.<sup>392</sup>

Cependant, le discours de Jefferson concernant les mariages entre Noirs et Blancs est le suivant : « *the amalgamation of whites with blacks produces a degradation to which no lover of his country, no lover of excellence in the human character, can innocently*

---

des Etats-Unis. Les dettes contractées par les Etats confédérés en rébellion contre les Etats-Unis sont nulles, aucune compensation ne peut être demandée pour l'émancipation des esclaves ».

<sup>392</sup> "A Philosophic Love Song. To Sally." In Lemire, Elise. *Miscegenation. Making Race in America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 25-26.

consent.<sup>393</sup> » Dans la section XIV "The Administration of Justice and Description of Laws" des *Notes on the State of Virginia*, Jefferson introduit un amendement développant une idée de colonisation avec émancipation pour les esclaves qui n'est pas ratifié, mais qui renforce cette notion hiérarchique des « races ».

Personnage ambigu, Jefferson tient également un discours paradoxal au sujet des Amérindiens, dont il admire beaucoup le mode de vie, le caractère et le travail. Il est en réalité un fervent romantique du « Mythe du Bon Sauvage » (« *Aboriginal Homeric concepts of human behavior had early become real and concrete to him in the simple dignity of American Indians*<sup>394</sup> ») tout en déplorant ce mode de vie qui était voué à l'échec selon lui. Il a d'ailleurs activement participé à l'extinction des Amérindiens en étant à l'origine de nombreuses déportations. Dans un contexte esclavagiste, le discours de Jefferson a davantage de résonance concernant les mariages entre les Noirs et les Blancs. Il souhaite que les « races » soient séparées en raison, selon lui, de la supériorité des Blancs. Cependant, bien qu'il n'ait que peu commenté les unions Américano-amérindiennes, il écrit dans ses *Notes* que « *the fine mixtures of red and whites are more beautiful*<sup>395</sup> ». En 1803, dans une lettre à l'agent Benjamin Hawkins, il explique que les intermariages règleraient le problème avec les Indiens : « *In truth, the ultimate point of rest and happiness for them is to let our settlements and theirs meet and blend together, to intermix, and become one people.*<sup>396</sup> » En effet, ne déclare-t-il pas au sujet des Amérindiens, « *we shall probably find that they are formed in mind as well as in body, on the same module with the Homo sapiens Europaeus.*<sup>397</sup> » Ainsi, bien qu'il ne soit pas un descendant lui-même de Pocahontas, il se révèle particulièrement satisfait de savoir ses filles mariées à des descendants de la princesse.<sup>398</sup>

<sup>393</sup> Jefferson en 1814, in Miller, John Chester. *The Wolf by the Ears: Thomas Jefferson and Slavery*, New York, Free Press, 1977, p. 207.

<sup>394</sup> Lehmann, Karl. *Thomas Jefferson, American Humanist*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1985, in Jewett, Tom. "Thomas Jefferson's Views Concerning Native Americans," *Archiving Early America*, Été/Automne 2002, [http://www.earlyamerica.com/review/2002\\_summer\\_fall/tj\\_views.htm](http://www.earlyamerica.com/review/2002_summer_fall/tj_views.htm)

<sup>395</sup> Lemire, Elise. *Op.cit.*, p. 29.

<sup>396</sup> TJ to Benjamin Hawkins, February 18, 1803, Jefferson 1903-4. 8:214, in Zoltan Vajda, "Amazons," "Angels," Blacks and Savages: National Others in Thomas Jefferson's Thought," *Americana*, Volume IV, Numéro 1, Printemps 2008, <http://americanajournal.hu/vol4no1/vajda#fn9>

<sup>397</sup> Boorstin, Daniel. *The Lost World of Thomas Jefferson*, University Of Chicago Press, 1993, [http://www.archive.org/stream/lostworldofthoma006951mbp/lostworldofthoma006951mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/lostworldofthoma006951mbp/lostworldofthoma006951mbp_djvu.txt)



## 2.2 Le métissage au XX siècle : Histoire et cinéma, assimilation et autonomisation, fascination et rejet

Une mise en contexte en première partie permet un ancrage contextuel de l'image des Amérindiennes. Ce survol met en lumière la façon dont les grands événements sociopolitiques ont déterminé plus ou moins explicitement la représentation des femmes amérindiennes. Ici, il s'agit de revenir sur les idéaux du XX siècle concernant le métissage entre les Américains et les Amérindiens. Deux idéaux ne cessent d'alterner et d'entrer en conflit : le premier est la reconnaissance tribale, le deuxième l'assimilation. Au pire, le premier exclut totalement les Amérindiens dans les réserves, le deuxième leur ôte toute identité. Au mieux, le premier leur accorde une liberté de par la possibilité d'exister en tant que membres de tribus différentes, le deuxième les voit d'égal à égal en tant que citoyen américain. Dans les deux cas, le cinéma reflète le tiraillement entre ces deux tendances : « *Tell a story about a mixed couple who cannot be together and live – it's racist. Tell the same story and let them live happily ever after – the love story becomes a deadly form of assimilation* ». <sup>399</sup> Cependant, le fil directeur des films concernant le sujet est le même que celui du grand public, c'est-à-dire une forme de dégoût du mélange interethnique et une problématique restant sans réponse pour l'intégration des métis dans la société américaine.

Theodore Roosevelt souhaite « pulvériser l'identité tribale » et voir les Amérindiens s'assimiler massivement :

Roosevelt argued that whites and Indians should marry and interbreed until the Indian had disappeared as a racial type. Although he had always objected strenuously to interracial marriages between whites and Orientals and whites and blacks, he argued that it should become official United States government policy to encourage intermixture with Indians. Willingness to countenance intermixture with Indians reflected Roosevelt's staunch belief in the power of the white race to assimilate most other racial types and the equally important conviction that the small number of remaining Indians could hardly threaten white ascendancy. For years he had accepted the idea that white and red marriages were acceptable, remarking in *The Winning of the West* upon the "queer pride which makes a man

<sup>398</sup> Tilton, Robert S. *Pocahontas, The Evolution of an American Narrative*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1994, p. 11.

<sup>399</sup> Kylpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians, Native Americans and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 179.

of English stock unwilling to make a red-skinned woman his wife, though anxious enough to make her his concubine." Although he noted a few years later on a visit to a Sioux reservation in Dakota that "a little race prejudice" existed against "mixed bloods who are part Indian and part white," he believed that the half-breed was superior to the pure Indian, approvingly noting that in Oklahoma mixed blood was often a source of pride. Plenty of evidence existed, Roosevelt argued, to indicate that unions between reds and whites would eventually issue into a white type marked by the best racial and cultural traits. Thus, through assimilation the Indian would complete the journey prescribed in Roosevelt's racial theory for inferior races who obstructed the path of white racial destiny: submission, "displacement," and finally loss of identity through racial "assimilation."<sup>400</sup>

Face à cette orientation politique, le cinéma, alors un medium uniquement populaire, permet d'observer davantage de réserve quant à une assimilation totale, qui passe, certes, par l'occidentalisation culturelle, religieuse et linguistique, mais aussi et surtout par des mariages entre Amérindiens et Blancs. Pour les anglo-saxons, les immigrants étant déjà de par leur présence une remise en question de l'identité américaine, les Amérindiens viennent compléter et compliquer cette identité américaine. Les films muets du début du XX siècle, et principalement ceux de Griffith, proposent une union de courte durée entre une Amérindienne et un Américain. Ce sont souvent des passages prudes, qui montrent parfois plus de camaraderie que d'attraction ou d'amour. Puis, elle se rend compte – ou tout du moins les réalisateurs lui font se rendre compte – qu'elle est plus heureuse à choisir un mari amérindien (*Little Dove's Romance*, *The Chief's Daughter*). De plus, ce choix judicieux, selon eux, est beaucoup moins tragique que de se donner la mort. Ainsi, les Américains ne semblent convaincus de la nécessité du métissage qu'en théorie : ils paraissent favorables à l'assimilation, mais les mariages interracialisés sont difficilement envisageables.

Dans les années 1930, avec l'arrivée de Collier, l'identité tribale est mise en avant, et les mariages interracialisés passent au second plan. Le passage de l'assimilation à tout prix à la valorisation de l'Amérindien donne lieu à deux points de vue. Certains mariages entre Amérindiennes et Blancs sont une réussite, d'autres un échec désastreux :

Indian/white intermarriages surface again in the early 1930s, often with ambiguous results. Paramount's *Behold My Wife!* (1934) shows a wealthy eastern man who marries an educated Apache woman in order to spite his parents. The Academy Award winning *Cimarron* (1930), a much over-looked liberal Western for its time, is the story of the Oklahoma Land Rush, which includes the

<sup>400</sup> Dyer, Thomas G. *Op. cit.*, p. 83-84.

successful marriage of the hero's white son to the family's Indian servant. On the other hand, *Call her Savage* (1932) casts the coquettish Clara Bow in the title role as a half Indian and half white woman whose romances with Caucasian men repeatedly end in disaster. Only when the heroine settles down with her half-breed suitor does she find happiness.<sup>401</sup>

Cependant, dans les années 1940, la reconnaissance de l'Indien en tant que tel fascine, mais fait peur. Les unions sont systématiquement passionnelles, mais aussi houleuses et tragiques (*Duel in the Sun*, *Colorado Territory*, *Northwest Mounted Police*, *Unconquered*).

Puis, les années 1950 annoncent un retour à une forme d'assimilation, par le biais de la politique de Termination. Comme pour les années 1930, il s'agit à l'écran d'une période de transition. La majorité des westerns traitent d'histoires avec des Amérindiens, sans avoir nécessairement (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959) des femmes amérindiennes au premier plan. Quand elles sont présentes, elles ne bénéficient pas de rôles positifs (*Arrowhead*, Warren, 1953). En revanche, les quelques films pro Indiens qui « sortent du lot » ont systématiquement une femme amérindienne dans un premier rôle (*Broken Arrow*, *The Big Sky*), mais l'absence d'un mariage métissé heureux montre, comme dans les années 1910, 1920, au temps des films muets, que l'assimilation reste un procédé difficile à mettre en place par le biais de mariages interraciaux. L'indienne doit donc rester ce sujet exotique, cet objet de fantasme, prisonnière du XIX siècle. S'imaginer un(e) métis(se) urbain(e) semble inconcevable. C'est en tout cas ce qui transparaît dans les films.

Devant l'échec de la tentative d'assimilation et d'urbanisation des Amérindiens, l'identité tribale redevient valorisée. Le piège est que les cinéastes comprennent cette revalorisation des caractéristiques amérindiennes comme une surexploitation du « vrai » Indien de la Conquête de l'Ouest. Le retour à la nature prétexté par le Red Power n'empêche pas la peur croissante des mariages interraciaux. Pourtant, entre la disparition du Code Hays et le mouvement Hippie, de telles unions auraient pu être plus courantes. Reste que les unions interraciales sont interdites de fins heureuses, et ce jusqu'à aujourd'hui.

Pour terminer cette partie, nous remarquons que le métissage aux Etats-Unis est un thème qui reste spontanément associé aux unions entre les Noirs et les Blancs. Les

---

<sup>401</sup> Browne, Ray B. Browne, *Pat. Op. cit.*, p. 427.

Amérindiens se retrouvent « tirillés » entre ces deux pôles : si parfois les Américains pensent les assimiler rapidement, ils peuvent tout autant les inclure dans les lois anti-métissage, parce qu'ils ne sont pas Blancs, mais aussi et surtout par crainte d'un éventuel métissage ayant eu lieu auparavant avec les Noirs. La théorie du « one-drop rule » détruit plusieurs mariages.<sup>402</sup> Malgré des changements sociaux primordiaux dans les années 1960 et 1970, cela n'empêche pas la culture populaire, et plus particulièrement le cinéma, désormais libre de toute censure car le Production Code est nouvellement obsolète, de véhiculer des idéologies non racistes mais ségrégationnistes. Cependant, dans les années 1990, 50% des Amérindiens, notamment ceux résidant hors des réserves, se marient avec une personne non-Amérindienne.<sup>403</sup> Malgré cette progression, il n'en demeure pas moins que la place des métis demeurent ambiguë : certes ils obtiennent de nouveaux droits en 1967, mais les films les représentent de tout temps comme des personnages instables et imprévisibles. Bien que les lois soient alors abolies depuis plusieurs décennies et que les unions interraciales opèrent de plus en plus, une « color line » demeure imprégnée dans la culture américaine, et par extension dans l'inconscient américain.

## 2.3 Le métissage et Hollywood

### 2.3.1 *La censure hollywoodienne*

Alors que la propagande se révèle « offensive », la censure s'avère « défensive ». Tandis que la propagande mène souvent à des fins politiques, la censure a tendance à protéger des valeurs morales. La censure étatique, très présente au début du XX<sup>e</sup> siècle, déstabilise le milieu du cinéma notamment en ne respectant pas le 1<sup>er</sup> et le 14<sup>ème</sup> amendements qui défendent la liberté de parole et de la presse.<sup>404</sup> Plusieurs formes de

<sup>402</sup> One drop, c'est-à-dire une goutte de sang, fait référence au fait que chez une personne, une origine africaine ou amérindienne, même lointaine dans l'ascendance, inscrit cette personne comme Africaine ou Amérindienne.

Confer le film *The Unforgiven*, John Huston, 1960

<sup>403</sup> Romano, Renee C. *Race Mixing, Black-White Marriage in Postwar America*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2003, p. 249.

<sup>404</sup> Ceci tient son origine de la scène théâtrale anglaise, qui, bien que jouissant d'une liberté égale à celles des autres arts et de la presse, connaît les protestations de la classe moyenne, dans le contexte Cromwellien, face à, selon eux, la vulgarité de cet art populaire dont les acteurs sont des vagabonds. Ce n'est qu'en 1737 que Robert Walpole demande au Parlement de passer une loi qui donne au Lord Chamberlain la possibilité de garantir l'existence de toutes les pièces de théâtre. Le *Theatres Act of 1843* renforce cette décision. Néanmoins, les idéaux britanniques, peu enclins à accorder au théâtre un statut privilégié jusqu'au début du 18<sup>ème</sup> siècle, alliés au puritanisme américain, ne pouvaient qu'engendrer méfiance et suspicion avec l'arrivée du cinéma.

"Censorship of Motion Pictures", *The Yale Law Journal*, Vol. 49, No. 1. (Nov., 1939), pp 87-113, p. 89-90.



pouvoir opèrent dans la censure et l'autocensure : celui, descendant, venant de l'Etat et de certaines institutions (l'Eglise, par exemple, dont le mécontentement engendre la création du *National Board of Censorship* en 1909), celui, ascendant, provenant des mœurs de la société et du public, et celui, interne - l'autorégulation, une sorte de « sous-censure » - anticipant une éventuelle censure ultérieure à la sortie du film. L'autorégulation use de trois moyens stratégiques différents : le contrôle des contenus (les éléments jugés inacceptables sont ôtés de la pellicule), le contrôle de la réception (la réaction du public est anticipée et des coupures ou des réécritures sont opérées) et le contrôle des publics (il n'y a plus d'intervention directe sur les films, mais ceux-ci sont classés en catégories).<sup>405</sup> L'autorégulation est une réponse à la peur que le cinéma génère auprès du gouvernement, des instances religieuses et du public : les films

peuvent être utilisés à des fins malveillantes (...) Leur puissance de divertissement et, éventuellement, d'éducation, le public qu'ils attirent, non de femmes ou d'hommes séparés, mais rassemblés, non d'adultes, mais d'enfants, rend leur corruption d'autant plus insidieuse que l'intention qu'ils affectent semble convenable. (...) Ce sont de simples représentations d'événements, d'idées et de sentiments (...) ; vivantes, utiles et divertissantes, sans doute, mais susceptibles de faire le mal, avec une puissance que leur attrait et leur mode de diffusion rend d'autant plus grande.<sup>406</sup>

C'est le medium même qui est la cible des accusations, avant même son contenu, car le cinéma, contrairement à la presse écrite, s'adresse également aux enfants et aux illettrés et son impact émotionnel comme sa charge morale sont d'autant plus lourds de conséquence, ce qui est soulevé dans la procédure engagée par Pathé contre la loi de l'Etat de New York qui impose une vérification des films par la censure avant leur diffusion. La cour new-yorkaise déclare à propos du cinéma que « *son utilité pour l'éducation au bien n'est égale que par sa dangerosité dans l'instruction au mal.* »<sup>407</sup> Son rôle à la fois éducationnel et divertissant n'est pas toujours perçu comme conflictuel, et c'est d'ailleurs le piège dont va être victime la femme amérindienne. Samuel Goldwyn déclare au *New York Times Magazine* en 1945 que « *the screen's responsibility is so great just because pictures are both vivid and subtle – because they teach when they are pretending not*

<sup>405</sup> Caïra, Olivier. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>406</sup> 236 U.S. 230, 243-244, in Caïra, Olivier. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>407</sup> *Pathé Exchange vs. Cobb*, 195 N.Y.S. 661, (1992) in de Grazia, Edward. Newman, Roger K. *Banned films. Movies, Censors and the First Amendment*, New York, Bowker Company, 1982, p. 202.

Code Hays ou Production Code<sup>409</sup>: voici les termes généralement associés à l'autorégulation au sein de l'entreprise hollywoodienne résultant en un fonctionnement interne étanche aux interventions fédérales et contrôlant la fabrication des films aux stades de la scénarisation, de la production et de la réalisation. A partir de 1934, ce Code est établi notamment pour faire face aux réactions controversées des associations religieuses tout en laissant au cinéma son indépendance et il détermine rigoureusement les valeurs qui doivent être véhiculées dans les films. Bien que le cinéma hollywoodien soit porteur des normes et valeurs américaines et assume son affinité avec les divers gouvernements en fonction, Hollywood préfère garder son indépendance et privilégie l'autocensure, même si la censure étatique intervient occasionnellement. Il faut considérer que la plupart des cinéastes du début du siècle n'ont pas de formation cinématographique. Ces pionniers du cinéma sont en fait des hommes d'affaires ou des ingénieurs essayant de faire fortune grâce à ce nouveau medium. Ainsi, bien qu'ils soient plus ou moins d'accord avec les valeurs catholiques et victoriennes exprimées par le Code Hays, ils craignent que les obligations gouvernementales ne détruisent leur entreprise et choisissent donc de se plier aux exigences du Production Code Administration.<sup>410</sup>

C'est cette forme de censure, l'autorégulation, qui prévaut car elle est la moins coûteuse pour l'industrie du cinéma. Il est plus rentable de distribuer sur le marché un film qui ne sera pas retiré des salles pour immoralité ou incitation au crime suite à une décision de l'Etat et réédité par la suite. Mieux vaut anticiper tous les paramètres et proposer un film consensuel. Dès 1922, les producteurs eux-mêmes instaurent le *Motion Picture*

<sup>408</sup> Samuel Goldwyn, *New York Times Magazine*, 22 avril 1945, Inglis, Ruth A. *Freedom of the movies, A Report on Self-Regulation from The Commission on Freedom of the Press*, Chicago, The university of Chicago Press, 1947, p. 12.

<sup>409</sup> Le Code Hays tient son nom de son créateur William Hays (1879-1954) ancien sénateur nommé à la tête du Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) peu après sa démission du poste de Postmaster General soumis par le président Warren G. Harding pour qui il avait fait campagne en 1920. Huit ans après l'arrivée de Hays dans le cercle Hollywoodien, en 1930, suite aux protestations catholiques, un Code est écrit : on le connaît sous le nom de Production Code, ou Le Code, ou encore Code Hays. Comme Hays ne sera pas indéfiniment à la tête du MPPDA et n'a pas rédigé le Code (il l'a néanmoins encouragé et approuvé, mais Père Daniel A. Lord l'a écrit), nous utiliserons ici le terme de Production Code, plus « global ».

<sup>410</sup> Le cinéma apparaît comme une véritable industrie : "With the possible exception of the automobile, no other product of human invention has advanced with such amazing swiftness from a toy to a necessity... It has created a whole new line of millionaires. It has given American enterprise a fresh distinction, and has added a picturesque array to the ever-fascinating drama of the self-made." Belton, John. *Op.cit.*, p. 28.

*Producers and Distributors of America (MPPDA)*<sup>411</sup> dans le but d'empêcher toute régulation venant de l'extérieur. Will Hays y est engagé : le « Hays Office » mène une « épuration » drastique à Hollywood, renforcée avec l'avènement du parlant en 1927 et illustrée entre autres par le guide de directives « *The Don'ts and Be Carefuls* », qui assure une certaine « convenance » dans le contenu des films pour la consommation familiale. L'aspect moral est primordial dans le Code compte tenu du poids de l'image et du cinéma sur le grand public : « *So correct entertainment raises the whole of a nation. Wrong entertainment lowers the whole living conditions and moral ideas of a race.* »<sup>412</sup> Le Production Code Administration envisage pourtant son rôle comme un arrangement plutôt qu'une censure ou une mutilation de films : « *The whole purpose of our existence was to arrange pictures so that we could give seals.* »<sup>413</sup>

Le Production Code montre que les films à la fois reproduisent et affectent les standards moraux d'un vaste public. Le code est en vigueur jusque dans les années 1950, lorsque Otto Preminger réussit à diffuser deux films sans l'accord du Production Code Administration. Cette transition coïncide également avec la décision de la Court Suprême Américaine dans l'affaire « *Burstyn vs. Wilson* » en 1952 qui déclare que les films sont (contrairement à ce qui avait été postulé dans l'arrêt de 1915 « *Mutual Film Corp vs. Industrial Commission of Ohio* » qui n'accordait pas au cinéma la protection constitutionnelle) une forme d'expression protégée par le Premier Amendement de la Constitution prônant la Liberté d'Expression.

Ce survol de l'histoire de la censure marquée par le Production Code est nécessaire pour comprendre les grandes lignes directrices de l'évolution du cinéma tout au long du XX siècle, mais sommaire car nombreux sont les autres facteurs de pouvoir et de pression alliés à un contexte socioculturel en perpétuel changement entrant en compte. Ce sont ces ensembles de pouvoirs, complexes, multiples et enchevêtrés, qui vont déterminer les variations de la représentation de la femme amérindienne, le Production Code ayant finalement un poids relatif dans la construction de cette représentation. L'Amérindienne est

<sup>411</sup> « The object for which the Association is created is to foster the common interests of those engaged in the motion picture industry in the United States • by establishing and maintaining the highest possible moral and artistic standards in motion picture production; • by developing the educational as well as the entertainment value and general usefulness of the motion picture ; • by diffusing accurate and reliable information with reference to the industry; • by reforming abuses relative to the industry, by securing freedom from unjust or unlawful exactions, and by other lawful and proper means. » *Ibid.*, p. 126.

<sup>412</sup> Conclusion du premierement de « The Reasons Supporting Preamble of Code. »

un personnage à part dans la cinématographie, dans le sens où son rôle à la fois se rapproche et se distingue autant de la catégorie « amérindienne » que « féminine ». C'est ce qui rend sa représentation si unique. Vient se greffer à cela la politique intérieure dont l'image des Amérindiens résulte et transparaît à l'écran, ce que nous analyserons dans la troisième partie. La vision de la politique étrangère comme seul élément déclencheur de la représentation des Amérindiens s'avère être une théorie simpliste (pourtant parfois soutenue, principalement lors de la politique maccarthyste), tandis que l'application de la censure est bien plus vaste que les éléments présentés brièvement ci-dessus. En effet, les principes moraux du Production Code sont insuffisants pour expliquer à eux seuls les échecs récurrents des unions cinématographiques femmes amérindiennes / hommes blancs.

### 2.3.2 *Le métissage avant la Production Code Administration*

Le rapprochement entre ces deux périodes (de 1895 à 1934 et de la fin des années 1960 à aujourd'hui) sera d'autant plus explicite dans la partie suivante avec les métisses et un parallèle entre l'exploitation de Ramona et celle de Pocahontas. Concernant le portrait des femmes amérindiennes, celui-ci devrait être libre de toutes contraintes du Production Code puisque sa durée de vie s'étend hors de ces deux périodes. Pourtant, nous distinguons deux mouvements au début du siècle, entre les films de James Young Deer, qui « autorise » parfois dans ses films l'Amérindienne à se marier avec l'Américain qui délaisse alors sa promise à l'Est (*For the Squaw*, 1911) et ceux de Griffith, fortement influencés par le contexte de la Progressive Era (1900-1920) qui croit au progrès économique comme ascenseur social et à l'assimilation des Amérindiens à la « civilisation ». Il s'avère toutefois déchiré entre cet idéal et ses habituelles craintes envers le métissage, comme par exemple dans *Heredity* en 1912 où une Amérindienne ayant un fils avec un renégat blanc retourne finalement avec son enfant dans sa tribu, car son père ressent trop de différence avec son propre fils. La mise en application du Dawses Act (1887) ainsi que le nouveau système éducatif visant à amoindrir l'identité tribale et à prôner l'individualisme à partir de 1888, renforcent les idéologies des politiques assimilatrices qui transparaissent à l'écran. Wolcott Gibbs dans le *Saturday Review of Literature* (17 Novembre 1945) donne une vision cynique mais peu éloignée de la réalité d'alors: les films sont "*an astounding parody of life devoted to a society in which anything is physically and materially possible, including perfect happiness, to a race of people who operate intellectually on the level of*

---

<sup>413</sup> Bernstein, Matthew. *Op. cit.*, p. 91.



*the New York Daily News*, morally on that of Dayton, Tennessee<sup>414</sup>, and politically and economically in a total vacuum.”<sup>415</sup> Les films de Griffith, empreints de valeurs victoriennes (il se situe là à contre courant du mouvement progressiste), ne permettent pas une union interracial, bien qu’officiellement aucun écrit ne lui interdise cela. Les craintes des mélanges américano-indiens sont croissantes dans l’idéologie américaine.

A cette période (début XX siècle), la question du métissage est ambiguë en raison de l’existence de ces deux visions concurrentes. Certes, Deer met en scène des mariages interraciaux, à la fois par revendication et par défiance vis-à-vis des valeurs victoriennes, mais, par la suite, il se conforme aux exigences de l’audience sans cesse croissante et issue dorénavant de la classe moyenne. Ce changement s’effectue suite aux réactions controversées face aux issues interraciales de ses films, comme en témoigne un article dans *The Moving Picture Review* expliquant que l’un des films de Deer convie un sentiment de dégoût.<sup>416</sup> Dans *The Call of the Wild* (Griffith, 1909), les directives du Biograph Bulletin s’adressent au personnage masculin George Redfeather, mais peuvent être applicables à la femme amérindienne (particulièrement en début et fin de siècle, mais aussi pour quelques personnages des années 1950, telle Sonseeahray vue plus loin) : « *Good enough as a hero, but not as a husband* »<sup>417</sup> Dans les films de Griffith, l’héroïne subit systématiquement la même évolution : elle s’unit avec le héros américain (assimilation partielle, décrite entre autres par le biais des costumes), puis un ou des éléments, sociologiques et même parfois psychologiques, font qu’elle ne peut continuer à vivre parmi la communauté américaine. Gregory S. Jay décrit la production de Griffith par rapport au métissage, et son argument s’applique à la grande majorité des films de l’époque jusqu’à nos jours :

While Griffith uses Indian virtues to criticize the shallowness and callousness of some among the whites, the film concludes – like Thomas Jefferson’s Notes on the State of Virginia or Harriet Beecher Stowe’s Uncle Tom’s Cabin or the Supreme Court’s decision in Plessy vs. Ferguson – that racial differences are ineradicable and

<sup>414</sup> La référence à Dayton, Tennessee, renvoie au Scopes Trial en 1925 (le Procès du Singe), dans lequel John Thomas Scopes, professeur ayant enseigné la Théorie de l’Evolution de Darwin et défendu par Clarence Darrow est condamné par la cour pour avoir enfreint le Butler Act, passé dans le même Etat, qui interdisait tout autre enseignement que celui de la création divine de l’homme ainsi expliquée dans la Bible. Ironiquement, le film tiré de l’histoire, *Inherit the Wind* (Kramer, 1960), remporte un grand succès et est nommé aux Oscars.

<sup>415</sup> Inglis, Ruth A. *Op. cit.*, p. 8-9.

<sup>416</sup> Buscombe, Edward. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>417</sup> Bowser, Eileen. *Biograph Bulletin, 1908-1912*, Octagon, New York, 1973, p 31, in Jay, Gregory S. ““White Man’s Book No Good”: D.W.Griffith and the American Indian,” *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 4., été 2000, p. 11.

thus best handled by a policy of separate spheres, of separation or segregation.<sup>418</sup>

La romance et la transgression apparaissent comme « divertissantes » tout au long des films. Elles sont guises de « sexualisation du racisme ». <sup>419</sup> Puis, Griffith assure une fin « morale » ainsi que la conçoit Jefferson dans ses *Notes on the State of Virginia*, bien que cette vision soit avortée à la fin par un dénouement « moral », puisqu'il y a séparation. Ainsi, « *by 1913 the representational schema of race, gender and agony in Griffith's Indian Films had gone the way of the classic miscegenation films to come.* » <sup>420</sup> Chacun reste dans sa communauté. Cependant, la femme amérindienne retourne rarement chez les siens dans les films d'avant la Première Guerre Mondiale. Exceptionnellement, et bien plus tard, dans *Broken Lance* (Dmytryk, 1954), Señora Devereaux retourne auprès de son peuple après la mort de son mari – la séparation est donc déjà faite, mais la plupart du temps, l'Amérindienne décède juste avant la fin du film.

Lors du tournage de la troisième version de *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1931), la scénariste Lenore J. Coffee écrit quelques conseils au metteur en scène au sujet de la liaison entre Naturich et Jim : « *I think it is terribly dangerous for him to ever take her in his arms or touch her deliberately. Any physical contact must be legitimately for a purpose – like helping her off with some wet things... then his glimpse of her body gleaming in the firelights, her sitting on the hearth beside him. A tender intimate scene... and then that timid little hand on the knee.* » <sup>421</sup> DeMille applique ces directives, malgré l'absence d'interdiction officielle. Jacques Lourcelles explique la vision de DeMille concernant les femmes et le couple :

Un couple mal assorti devient un couple bien assorti quand la femme commence à comprendre que son destin – et son bonheur – consistent en la soumission à l'homme. Il ne s'agit pas seulement que la femme soit belle et vertueuse, il faut encore qu'elle le soit selon l'idée de l'homme. Ces rapports de l'homme et de la femme sont traités par De Mille sur un ton amusant, sarcastique, parfois dramatique – jamais tragique. Le tragique, en ce domaine, n'intervient que quand on essaie de croire à l'égalité des sexes. De Mille n'y croyait pas. Il voyait la femme inférieure et supérieure à l'homme en mille points, et l'homme inférieur et supérieur à la femme en mille points. <sup>422</sup>

<sup>418</sup> Jay, Gregory S. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>419</sup> Xing, Jun. "Cinematic Asian Representation in Hollywood," in Friedman, Jonathan C. *Performing Difference : Representations of 'the Other' in Film and Theater*, Lanham, University Press of America, 2009, p. 136.

<sup>420</sup> Courtney, Susan. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>421</sup> Lenore Coffee à Cecil B. DeMille, 27 Décembre 1930, *The Squaw Man*, box 295, DMA, BYU, AMPAS.

DeMille se distingue de Griffith en ce sens qu'il propose généralement des portraits de femmes et des relations amoureuses plus modernes. En fait, DeMille inclut les notions de consommation, de personnalité et de succès, contrastant avec l'idéologie plus traditionnelle et romantique de Griffith. Les personnages des films de DeMille sont des individus en quête de bonheur dans leur vie de couple. Cependant, un tel élan de modernisme n'inclut pas une possibilité d'unions interraciales. C'est principalement au travers de la consommation, des loisirs et de l'expression individuelle que les gens atteignent une réelle satisfaction au sein de la sphère privée.<sup>423</sup>

### 2.3.3 *Le personnage de l'Amérindienne sous la Production Code Administration*

L'origine catholique du Code remonte aux protestations des organismes catholiques à la naissance du cinéma et provient également des convictions religieuses de Joseph Breen, président du Production Code Administration. Celui-ci réagit donc rapidement dès qu'il y a un quelconque sous-entendu érotique. *Across the Wide Missouri*, un film pourtant loin d'être provocateur d'un point de vue moral comme en terme de violence, propose un début et une fin de dialogue ambigu de la part des trappeurs, invités par les Amérindiennes : « *What's she twigging about ?* » et « *Don't be silly. Lady's choice. Obligatory !* ». Breen s'offusque : « *Any such comedy use of illicit sex is unacceptable.* »<sup>424</sup> Il réitère en 1953 pour la scène à la page 40 du script du film *Captain Smith and Pocahontas*, qui montre les deux héros ensemble :

Extreme care will be needed with the scene of Smith and the girl on the ground. At no time should he be shown astride her, and throughout the scene, extreme care will be needed with their positions, to avoid any offensive sex suggestiveness. It appears, on Page 40 (B), that they are still lying on the ground when he takes her in his arms and kisses her. Before this stage of intimacy is reached, they should at least be sitting up, and preferably, standing. Note also the second kiss on Page 40 (C), and the indication that it is not until after the second kiss that the two get to their feet.<sup>425</sup>

Breen ne nomme jamais Pocahontas par son nom, mais écrit « The Girl ». Elle reste anonyme tout au long de ses directives. Pourtant, ce n'est pas directement la question

<sup>422</sup> Mourlet, Michel. *Cecil B. DeMille*, Paris, Cinéma d'aujourd'hui, éditions Seghers, 1968, p. 143.

<sup>423</sup> Dumenil, Lynn. *The Modern Temper, American Culture and Society in the 1920s*, New York, Hill and Wang, A Division of Farrar, Straus & Giroux, 1995, p. 94.

<sup>424</sup> *Across the Wide Missouri*, MGM 1950, lettre de Joseph Breen à L. B. Mayer, 15 juin 1950, p. 20-21, AMPAS.

<sup>425</sup> Lettre de Joseph Breen à Jack Pollexfen, *Captain Smith and Pocahontas*, File Mr Jack POLLEXFEN, 1953, 13 avril 1953, p. 2, AMPAS.

raciale qui fait que Breen cherche à la dévaloriser d'une quelconque manière. Il ne semble même pas l'avoir remarqué. En revanche, comme nombre de colons, écrivains, scénaristes avant lui, ce sont plutôt les tenues et moeurs légères qui le choquent. Par rapport à la page 92 du script, il stipule qu'aucun viol ne doit être mentionné, précisant que ceci est important. Tout au long de l'application du Code, toute référence au viol sera particulièrement tacite. Pour cette raison, *Duel in The Sun* sera un véritable bras de fer entre le Production Code Administration et les scénaristes. Une des premières scènes de *Captain Smith et Pocahontas* pose également problème aux yeux de Breen. Elle montre des femmes amérindiennes se baignant dans un lac. Il spécifie : « *It will be essential that you establish affirmatively the fact that the Indian girls are wearing some sort of costume. Any suggestion that the girls are nude in the water would render these scenes totally unacceptable under the requirements of the Code.* »<sup>426</sup> Pocahontas elle-même est sa cible : son costume tel qu'il est décrit dans la scène 282 (p.66 du script) est totalement inacceptable. Il doit absolument couvrir ses hanches, et la suggestion qu'un simple collier de coquillages couvre sa poitrine est inadmissible.<sup>427</sup>

En 1934, Breen, à première vue révolté par la réalisation du film *Laughing Boy* (Van Dyke), écrit un mémo à Wingate en décembre 1933, contrarié d'avoir reçu le script cinq jours après le commencement du tournage, dans lequel, après avoir décrit la vie pervertie de la jeune héroïne se prostituant, indique qu'il s'agit d'une histoire sordide, vile et sale, inadaptée aux objectifs divertissants, et en opposition avec les valeurs du Production Code :

This is a story of a notorious prostitute who, after seducing him, marries a fine, clean, upstanding Indian Boy and continues with her prostitution, using the money thus obtained to stock a farm with cattle and sheep and to obtain for herself and her husband certain tid-bits of luxury not common among Navajo tribes. It is a sordid, vile and dirty story that is definitely not suited for screen entertainment and, of course, is completely and wholly in violation of our Production Code.<sup>428</sup>

Trois mois plus tard, il se ravise en voyant une justification dans la mort de Slim Girl, conséquence d'une vie aussi tourmentée : « *Inasmuch as the moral values of the story are all on the right side (the girl dies at the end of the picture, her death being brought*

---

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> Memorandum de Breen à Dr Wingate, 4 décembre 1933, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS.



about directly by her confused ideas of morality) we believe the picture to be an honest and effective transcription of the original story. »<sup>429</sup> James Wingate écrit une lettre à E. J. Mannix confirmant les réels problèmes moraux que pose le scénario : « 1. Her portrayal as a prostitute. 2. Her living in adultery with a white man. 3. Her seduction of the Indian boy, and later returning to her life of adultery. »<sup>430</sup> La censure demande la suppression de nombreux passages, notamment toutes les allusions à la prostitution de Slim Girl, lorsque le cow-boy lui dit « *How's business* », lorsqu'elle dit « *Doing bad things for the white man* », la réplique de l'oncle « *To have her you do not need to marry her* » ou bien encore le dialogue entre Hartshone et Slim Girl « - *You've been putting me off all the afternoon (...) Be good to me. - I'll be good to you.* »<sup>431</sup> La censure obtient également la suppression d'une ligne de Slim Girl : « *... I didn't care... I was glad to be bad... It was my way.* » (Reel 6)<sup>432</sup> Une telle affirmation aurait été perçue comme un outrage. Le simple fait que Slim Girl soit une prostituée suffit à justifier sa mort. Notons d'ailleurs le terme railleur de « princess » en anglais, qui perd son sens premier pour désigner une prostituée. Quant à Laughing Boy, il veut se suicider mais se ravise : « *No, she wanted me to live. I have to live for her. (...) Oh, Slim Girl!* »<sup>433</sup> Puis il retourne chez sa mère. Ainsi, seule Slim Girl est punie pour ses actes.

Le Production Code requiert des femmes fatales (anglo-américaines) qu'elles finissent « seules et démunies ». En revanche, seule la mort fait justice à l'amoralité de la femme amérindienne. A la fin des années 1930 – début des années 1940, la plupart des films tel que *Laughing Boy* sont dans la continuité de la politique de Roosevelt<sup>434</sup>, qui passe l'Indian Reorganization Act en 1934 – notamment suite au désastreux rapport Meriam – et promeut ainsi, au-delà de ses visées territoriale et politique, la culture Indienne. Hollywood suscite chez le spectateur une notion biaisée de cette nouvelle politique en montrant le caractère inadéquat de la culture Amérindienne dans la société blanche qui n'a de place que pour une volonté vorace de sortir de la Grande Dépression.

<sup>429</sup> Rapport de Breen à William Hays, 22 mars 1934, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS.

<sup>430</sup> Lettre de James Wingate à E. J. Mannix, 25 novembre 1933, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS.

<sup>431</sup> Lettre de Joseph I. Breen à Louis B. Mayer, *Laughing Boy*, 20 mars 1934, AMPAS.

<sup>432</sup> Association of Motion Picture Producers Inc, *Laughing Boy* : Deletions, 27 mai 1934, AMPAS.

<sup>433</sup> *Laughing Boy*, William Wyler Papers, Folder 463, script. AMPAS.

<sup>434</sup> Le Congrès accepte cette politique « *only as long as Indian reform did not hinder recovery – from the depression – in white society. Hollywood reiterated Washington's policies by portraying Indians as a separate nation not compatible with white civilization,* » Aleiss, Angela. *From Adversaries to Allies : The American Indian in Hollywood Films*, New York, Columbia University, 1991, p. 45.

Nous remarquons donc que la visée catholique du Code va atteindre les questions morales, mais pas nécessairement raciales. Par exemple, les films mettant en scène des Canadiens français tels que *Accross the Wide Missouri* (Wellman, 1951) ou *The Big Sky* (Hawks, 1952) montrent ces personnages secondaires, de religion catholique, se mêler à la communauté amérindienne sans soulever le moindre questionnement quant à cette attitude. Il faut cependant noter que les Canadiens français, bien qu'ils parlent plusieurs langues amérindiennes, sont eux aussi enfermés dans des stéréotypes (alcoolisme et roublardise) et qu'ils contribuent, de par leurs représentations peu flatteuses, à servir de contre exemple pour les héros américains protestants, et donc également pour les spectateurs américains. Le PCA reste superficiel concernant la question raciale par rapport aux fréquentations entre Blancs et Amérindiennes. Par exemple, les membres ont imposé le titre *Behold My Wife !* car le précédent contenait précisément une allusion raciale (*Red Woman*), mais ne donnent pas de directives particulières concernant le scénario.<sup>435</sup>

Un autre film permet de mettre en valeur le poids relatif du Production Code dans la représentation du métissage. Dans *Across the Wide Missouri* (Welman, 1952) Kamiah (Maria Marquez), épouse un trappeur, Flint Mitchell (Clark Gable) et remplit son rôle de femme au foyer. Il l'épouse car il pense qu'elle ne peut pas lui faire de mal et qu'elle peut lui faire beaucoup de bien. Ici, les valeurs prônées par le Code s'incarnent dans la formation pudique d'un couple et dans la construction d'une famille avec la naissance d'un fils. Certes, comme très souvent, la jeune Blackfoot décède à la fin du film, mais les censeurs paraissent extrêmement surpris et choqués de lire dans le *Time* « *A Blackfoot arrow, guided by the Production Code's antimiscegenation line, cut down Gable's bride.* »<sup>436</sup> La presse, après être davantage publicitaire que critique, remarque l'aspect restreint du rôle de Kamiah, dont la mort permet à Mitchell d'élever son fils selon ses propres valeurs. Les censeurs se sont attardés principalement sur ses divers costumes, sans pour autant ordonner une mort finale à la jeune héroïne. Ainsi, la mort de Kamiah semble « naturelle » à tel point que les producteurs du film n'y ont pas réellement prêté attention, et seul un regard extérieur soulève ce point important qui paraît pourtant pour la plupart tout à fait ordinaire.

<sup>435</sup> Courtney, Susan. *Op. cit.*, p. 140.

<sup>436</sup> Article du *Time* (19 Novembre 1951) cité dans une lettre de Robert M. W. Vogel à Joseph I. Breen, 12 décembre 1951, Metro Goldwin Mayer, AMPAS.





*Across the Wide Missouri* (William A. Wellman, 1951) AMPAS

Mary V. Dearborn, dans *Pocahontas's Daughters*, parle de dé-érotisation de la part des partisans du métissage et du melting pot, et de ré-érotisation émanant des puristes raciaux.<sup>437</sup> D'une certaine manière cette théorie se confirme au cinéma. Ni les Amérindiennes, ni les relations qu'elles entretiennent avec les Blancs ne sont érotisées avant et après le Production Code Administration. En effet, les films muets et les films à partir des années 1960 mettent en valeur des Amérindiennes au physique très naturel. Il y a peu d'érotisme dans sa façon d'être, dans son attitude. En revanche, les personnages de femmes amérindiennes pendant le Production Code Administration, si récalcitrant au métissage, s'avèrent particulièrement sulfureuses. Cependant, mêmes les Amérindiennes les plus « dé-érotisées » trouvent la mort à la fin du film, preuve que les partisans du métissage supportent davantage un mythe que la possibilité d'un réel melting pot.

#### 2.3.4 *L'ambivalence des années 1950 : Exemples de trois représentations de la femme Apache, « Noble et ignoble » : Broken Arrow (Daves, 1950), Arrowhead (Warren, 1953) et Bronco Apache (Aldrich, 1954)*

La trajectoire d'évolution de l'Amérindienne tout au long du XX siècle approche celle de la représentation du peuple amérindien en général, sans toutefois la suivre systématiquement. Par exemple, la période de transition dans les années cinquante est ambivalente : parfois l'héroïne amérindienne est innocente et dévouée, comme peut l'être la jeune Apache Sonseeahray (Morningstar) dans *Broken Arrow* (1950) contrastant avec la dureté évidente des guerriers Apaches. Cette image-là ne sera que peu censurée, le Production Code s'attardant davantage sur la condamnation de la violence des scènes de tueries pouvant heurter le public.

Le portrait de la femme amérindienne devient malléable dès lors qu'elle est détachée de son milieu d'origine, c'est-à-dire de la tribu. A contrario, *Bronco Apache* (Robert Aldrich, 1954) révèle une héroïne apache, Nalinle, manipulatrice, fourbe et dangereuse. Le Production Code est attentif notamment à ses atouts physiques : femme fatale, son pouvoir de séduction ne doit pas être trop suggestif. La censure veut éviter une caractérisation qui révolterait le public et les critiques ou qui attirerait les foudres des organismes religieux. Nita (*Arrowhead*, 1953), quant à elle, se situe entre Sonseeahray et



Nalinle : son personnage est plus terne, et elle se dévoue entièrement au héros blanc. Bien que Nita soit métisse apache-mexicaine (d'ailleurs son rôle « clôture » les représentations des métisses des années 1940), Bannon la rejette, même après son suicide : « *There's a dead Apache in here. Get it out.* » Il faut souligner que le Production Code n'est pas intervenu par rapport au racisme contenu dans le scénario, mais que Luigi Luraschi - responsable de la censure chez Paramount et correspondant régulier pour la CIA<sup>438</sup> - demande, à la première lecture, de donner une représentation positive des personnages non-Américains et non-blancs. En effet, il craint que le script original

presented "a story which the Commies could use to their advantage in Asia," for it served as an "indictment" of America's treatment of Apache Indians. (...) Luraschi asked the producers to rewrite the script to present favorable portrayals of Indians that would also fit the national interest. (...) The new script told of conflict, but the source of discontent was neither institutionalized racism nor class oppositions. Rather, the conflict now emanated from a clash of personalities. (...) Still the "commies will probably make use of it," admitted Luraschi.<sup>439</sup>

Les producteurs décident d'appliquer cette directive aux personnages apaches masculins, mais en oublient celui de Nita, détachée de sa tribu d'origine et non intégrée chez les Américains. De plus, la crainte de Lurashi s'avèrera réelle, puisqu'en 1957, le président de la République de Corée fustige Hollywood et ses westerns :

Je trouve très déplorable que Hollywood nous envoie tant de westerns. En effet, dans tous ces films, on ne voit qu'Indiens « peaux-rouges » mordre la poussière et leurs tribus, à la fin du film, décimées par les Blancs, au son des trompettes de cavalerie légère ! Les Etats-Unis ont tort de nous envoyer de tels films, parce que les Asiatiques en viendront à croire que les U.S.A. sont en fait une puissance coloniale, dont les premiers colons blancs se sont installés sur un territoire précédemment habité par des populations à peau rouge, qu'ils ont soigneusement exterminées. Pour le bon renom de l'Amérique, de tels films ne doivent pas être envoyés en Asie.<sup>440</sup>

---

<sup>437</sup> Dearborn, Mary V. *Pocahontas's Daughters, Gender and Ethnicity in American Culture*, Oxford University Press, 1986, p 126

<sup>438</sup> La CIA parviendra, par le biais de Lurashi, à promouvoir des films propagandistes pendant le contexte de guerre froide.

<sup>439</sup> Extrait de C.D. Jackson Records, Letter, January 24, 1953, in May, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p 208-209

<sup>440</sup> Ford, Charles. *Histoire du Western*, Paris, Albin Michel, 1976, p 292-293



*Arrowhead* (Charles Marquis Warren, 1953) AMPAS



Dans les deux autres films, la femme Apache est associée à sa tribu, mais elle est également complètement indépendante des représentations des Apaches, considérés comme un groupe ou comme des guerriers : dans *Broken Arrow*, Cochise et Tom Jeffords tentent de maintenir la paix malgré les hostilités récurrentes entre les Apaches et les Américains, tandis que *Bronco Apache* raconte les aventures de Massai qui s'échappe du train l'emmenant dans une réserve en Floride. La femme amérindienne est toujours exclue de ces péripéties (Nita l'est d'autant plus qu'elle vit dans la communauté blanche). Les personnages, tant les Américains bienveillants et les racistes que les membres de la tribu apache et les guerriers, seraient transposables d'un film à l'autre, sauf Sonseeahray et Nalinle, antithèse l'une de l'autre. La première, plus fade, n'a pas été problématique pour la censure.<sup>441</sup> C'est davantage sa relation avec Tom Jeffords qui était en butte à la sixième section de l'article II du Production Code : *Miscegenation is forbidden*. Certes, sa peau reste claire, mais l'actrice a dissimulé ses yeux bleus derrière des lentilles noires, atténuant donc une de ses caractéristiques blanches.<sup>442</sup> Le public aurait pu être choqué de leur union, mais le choix d'une actrice blanche, Debra Paget, maquillée pour le rôle d'une Apache rend leur mariage acceptable. Nalinle, quant à elle, est associée à Massai, donc elle ne bénéficie que de peu de contact avec la communauté blanche, ce qui exclut tout métissage. C'est d'ailleurs cet aspect « sauvage » que le réalisateur a exploité. Son personnage se situe au carrefour d'une idéologie propagandiste anti-communiste amenant des personnages amérindiens assez agressifs et des restrictions ayant trait à l'apparence (article VI « Costumes ») et au comportement qui sont atténués par ailleurs pour ne pas trop choquer le public.

Les réactions face à *Blood Brother* (Elliott Arnold, 1947), roman sur lequel est basé *Broken Arrow*, trahissent les craintes d'un métissage « généralisé ». Dans le roman, Sonseeahray est tuée, mais la dimension de sa mort est moins symbolique que dans le film car elle n'est pas aussi fédératrice entre les deux parties. Par la suite, Jeffords épouse Terry, une jeune fille que Jeffords a sauvée auparavant. Ce qui choque les lecteurs, c'est le fait

---

<sup>441</sup> Joseph Breen rappelle toutefois dans une lettre l'importance de veiller à la pudeur : « At the outset, we direct your particular attention to the need for the greatest possible care in the selection and photographing of the dresses and costumes of your women. The P.C. makes it mandatory that the intimate parts of the body – specifically the breasts of women – be fully covered at all times. Any compromise with this regulation will compel us to withhold approval of your picture. » Lettre de Joseph Breen au Colonel Jason S. Joy, 26 avril 1949, AMPAS.

<sup>442</sup> « Because her own eyes were too light in hue for the characterization, Miss Paget was fitted with special contact lenses making her pupils appear brown in color. » From Harry Brand, Director of Publicity 20th Century-Fox Studio, Hollywood. Prod-Notes. Vital Statistics on *Broken Arrow*.

que Jeffords et Cochise décident de mêler leur sang. A la publication du livre, l'écrivain Hoffman Birney explique dans le *New York Times* :

If the theme of the book is the blood brotherhood of all men and all races, Mr. Arnold should have selected an exemplar as Indian such as Joseph of the Nez Percés, or Wovoka, the Piute "messiah." The Apaches were the scourge of the Southwest for centuries before the white man came... As a novel, *Blood Brother* will delight those who believe that all Indians were as noble as Hiawatha. As biography it is inaccurate; as history it is often distorted; as ethnology it is balderdash.<sup>443</sup>

Les Américains, si attentifs au respect de l'échelle des « races », peinent à accepter l'idée d'un sang commun, qui signifierait davantage qu'une égalité, c'est-à-dire une homogénéité. Ainsi, pour le film, il n'est pas question d'un rapprochement entre les deux personnages principaux. Il s'agit plutôt d'une entente cordiale que d'une fraternité allégorique. Sonseeahray, quant à elle, est le pivot de cette histoire (Terry n'est pas présente). Le film reprend donc tous les éléments classiques : la princesse permet la paix entre son peuple et les blancs, elle décède à la fin, et, même si le film est pro Indien, il n'est pas question pour autant de sous-entendre que les Amérindiens sont les égaux des Américains.

Durant cette période, la représentation des Amérindiens est complexe car tantôt ils sont épargnés par la propagande anti-communiste car ils ne sont pas étrangers sur le sol américain, tantôt ils deviennent malgré tout les représentations virtuelles du danger véhiculé par l'Union Soviétique. Le portrait de la femme amérindienne oscille également entre une femme le plus souvent flamboyante, hyper sexualisée et une jeune femme réservée. La filmographie concernant les Apaches confirme ce sentiment : par exemple, *Indian Uprising* (Nazarro, 1952) ou *Taza, Son of Cochise* (Sirk, 1954) tentent de donner une image positive des Apaches, tandis que *The Stand at Apache River* (Sholem, 1953) ou *Hondo* (Farrow, 1953), en plus de les affubler de stéréotypes, entretiennent une image uniquement guerrière et violente des Apaches. Dès le milieu des années 1950, non seulement la femme amérindienne meurt après son union à un Américain, mais en plus son image de « princesse » se ternit de plus en plus. C'est le cas de *Look (The Searchers)* (Ford, 1956), jeune femme Comanche achetée sur un malentendu par le métis Martin, dont le mariage devient une parodie de *Broken Arrow*. Malgré le comique de situation, *Look*

---

<sup>443</sup> Hitt, Jim. *The American West From Fiction (1823-1976) into Film (1909-1986)*, Chapel Hill, NC, McFarland and Company, Inc. Publishers, 1990, p. 100.



reprend tout de même le parcours typique de la femme amérindienne : mariage interracial et décès (la cavalerie américaine la tue), libérant ainsi Martin qui peut désormais épouser Laurie, l'Anglo-américaine.

### 2.3.5 *Le métissage ultérieurement à la Production Code*

#### *Administration*

A l'arrivée de Kennedy au pouvoir, le Production Code n'a quasiment plus d'influence, et les contraintes morales – dorénavant quasi-nulles si l'on considère l'évolution des mœurs – deviennent économiques : un nouveau mode de contrôle apparaît, la technique du « rating ». Le Production Code est d'abord ré-agencé, mais sans succès : les répliques de films (confer *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Nichols, 1966) sont étudiées pour ne pas choquer le public, mais le résultat final en devient grotesque. Ainsi, l'autorégulation est quasiment amenée à disparaître jusqu'à la menace d'une intervention fédérale dès 1968 avec le procès Ginsberg vs. New York. Un libraire a laissé un garçon de 16 ans acheter une revue pornographique. La cour maintient l'inculpation : un enfant ne possède pas les mêmes qualités de discernement qu'un adulte. Au cinéma, cet argument est rapidement repris par les censeurs qui y voient l'occasion de limiter l'accès de nombreux films aux enfants : c'est la doctrine de l'obscénité variable. Un autre événement renforce la censure qui est si diminuée depuis la fin de l'application du Production Code : l'affaire Interstate vs. Dallas offre un revirement de situation inattendu. Volontairement, la chaîne de salles de cinéma Interstate n'applique pas l'interdiction de projection du film *Viva Maria* (Malle, 1965) aux moins de seize ans, loi imposée par le Conseil de Dallas, dans l'espoir d'amener l'affaire devant les tribunaux et que la Cour Suprême prouve l'inconstitutionnalité de cette loi. En effet, la Cour rejette la loi car elle apparaît trop vague. Cependant, contre toute attente, la Cour sous-entend que les censeurs n'ont qu'à simplement revoir les copies et promulguer une loi appropriée et rigoureuse. Ceci fait, la censure au sens du Production Code disparaît, celle du Rating la remplace.

Répondant en quelque sorte aux exigences des parents américains, le rating classe les films en quatre groupes, du plus accessible au plus restreint : G, M, R et X. Derrière les prétextes économiques, la censure est toujours omniprésente, malgré le contexte démocratique et malgré la libération des mœurs. En 1972, William Wolf déclare : « n'importe quel réalisateur qui doit travailler sous l'ombre d'un conseil mettant en doute

le contenu de ses images se trouve sous l'ombre de la censure. »<sup>444</sup> En fait, la censure s'est transformée pour mieux s'adapter au nouveau marché économique : certes la censure semble plus discrète mais il y a une réduction et une homogénéisation de l'offre cinématographique, ainsi qu'une pression exercée sur les spectateurs : « *Devenu l'objet d'enjeux financiers considérables, le septième art a développé des monopoles économiques, qui, à l'aide de promotion et de médiatisation massives, ont réduit les spectateurs à l'alternative classique : soumission ou résistance.* »<sup>445</sup> Edgar Morin parle d'« industrialisation de l'esprit » à cause « du filtrage des idées créatrices en fonction de principes de rentabilité et de critères techniques de production ». <sup>446</sup>

A partir des années 1970, dans la société comme au cinéma, les femmes amérindiennes épousent des Américains, mais, alors que le Production Code n'est plus en vigueur et que le contexte social est à nouveau plus porteur pour la formation de familles interraciales, les femmes meurent à la fin des films. *Sunshine (Little Big Man*, Penn, 1970), *Running Deer (A Man Called Horse*, Silverstein, 1970) et *Swan (Jeremiah Johnson*, Pollack, 1972) se marient avec des Américains et ont un enfant avec eux (la deuxième est seulement enceinte quand elle est tuée). Pourtant, elles meurent toutes assassinées, et non par suicide pour l'homme blanc, ce qui appuie la notion de barbarie humaine : la période sombre des années 1970 au cinéma reflète la désillusion face à la Guerre du Vietnam. Ce constat permet d'observer que le Production Code ou la censure en général n'ont pas pu pénaliser ou influencer ces films. La représentation de l'Amérindienne et son rapport avec l'Américain ne dépend pas nécessairement des écrits du Production Code, mais puise plus profondément dans l'idéologie américaine, mais aussi dans la tradition littéraire et théâtrale tragique.

<sup>444</sup> William Wolf, président des critiques de films de New York, in Pécha, Laurent. *La Censure cinématographique aux Etats-Unis*, Paris, Editions Dixit, 2000, p 107

<sup>445</sup> Alfonsi, Laurence. « La censure par le marché cinématographique : définition et prospective » in *L'image empêchée, Du côté de la censure*, Champs Visuels, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, L'Harmattan, N° 11, octobre 1998, p 34

<sup>446</sup> Ibid., p. 35.



*Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) AMPAS



### 2.3.6 Les métisses

Ces courses folles que tu as vécues avec la sauvagesse grand-mère, l'Iroquoise, la plus forte de la réserve, au début, du temps de vos amours, quand le pâle n'avait pas encore étouffé le foncé, avant que ça se civilise tout de travers dans le village, toutes vos ruses, comme autant de faits d'armes, c'est à moi, grand-père, que tu confies tout cela comme un ouvrage à finir, comme *un sens à ma vie* ?<sup>447</sup> (*Le dernier été des Indiens*, Robert Lalonde, 1982)

Un sens à leur vie : les métisses hollywoodiennes n'en ont aucun.

L'enfantement et l'éducation des enfants restent généralement un thème laborieusement traité par Hollywood. Ils sont perçus comme une gêne, surtout pour l'image de la femme, qui n'est plus femme, mais mère. A Hollywood, un tel rôle confine la plupart de ces personnages féminins à des rôles secondaires. La vie des enfants dans les films est d'autant plus compliquée et ingrate dès lors qu'ils sont issus d'un couple interracial. Dès le XIX, Chateaubriand affirme que « *le métissage biologique crée des individus vicieux, ambigus, dépravés* » : « *Enfin il s'est formé une espèce de peuple métis né des colons et des Indiennes. Ces hommes surnommés Bois-Brûlés, à cause de la couleur de leur peau, sont les courtiers de change entre les auteurs de leur double origine. Parlant la langue de leurs pères et de leurs mères, ils ont les vices de leurs races.* »<sup>448</sup> Le point de vue cinématographique rejoint aisément le juridique. La Cour Suprême d'Arizona, lors du procès *In re Walker* (1896), décrit les mariages entre Amérindiens et Blancs nuls et non avenus, criminels, et considère les enfants nés de ces unions comme des bâtards qui n'hériteront pas du parent blanc (*In re Walker* (1896), 70 ; *American Jurisprudence*, 1941 :209).<sup>449</sup> En 1863, Louis Agassiz considère le métissage comme un péché en le comparant à l'inceste. Il appuie son argument notamment sur la féminisation des métis. Gregor Mendel explique – ce qui sera une idéologie très populaire par la suite – que lors du processus du métissage « *the most primitive, the less highly specialized, variety always dominate.* »<sup>450</sup> La barrière raciale étant un facteur important aux Etats-Unis, la législation traque les « suspects » qui, avec quelques gouttes de sang noir, se « feraient passer » pour blancs.

<sup>447</sup> Lalonde, Robert. *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, p 48-49, in Morency, Jean. « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n°85, 2007, p. 89.

<sup>448</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cités par Mauviel, Maurice. « Métissages biologiques et métissages culturels », in Marimoutou et Racault éd., *Métissages*, I, p.59-80, p.59, in Lüsebrink, Hans-Jürgen. « 'Métissage'. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Etudes littéraires*, vol.25, n°3, 1993, pp. 93-106, p. 94.

<sup>449</sup> Menchaca, Martha. « The Anti-Miscegenation History of the American Southwest, 1837 to 1970, Transforming Racial Ideology into Law », *Cultural Dynamics*, Sage, 2008, p. 292-293.

<sup>450</sup> Douglas Smith. *J. Op. cit.*, p. 73.



« *What would you call them ? Half-castes? Hybrids? Monsters ?* »<sup>451</sup> : le thème de l'hybridité en tant que monstrosité est étudiée par Rebecca Weaver-Hightower dans *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and fantasies of Conquest* : « *Because the monsters issue from the female libido that can't be satisfied, they also evoke patriarchal fears of ambiguous paternity.* »<sup>452</sup> Toutes les métisses des années 1940, ne reproduisent pas l'image du père, puisque le métis porte en lui les pulsions qui ont conduit la mère pendant la conception ou la grossesse. Ainsi, pour les cinéastes, l'enfant « évacue » toute paternité, pour ne porter en lui que le pouvoir dangereux de la femme amérindienne.<sup>453</sup> Ce pouvoir est d'autant plus puissant qu'il porte en lui une forme d'animalité. Les films *Captive Wild Woman* (Edward Dmytryk, 1943), *Jungle Woman* (Reginald LeBorg, 1944) et *Jungle Captive* (Harold Young, 1945) racontent l'histoire d'une guenon, qui, suite à des expérimentations, se transforme en une femme. S'appuyant sur l'expérience de Caïn à l'Est d'Eden, les cinéastes extrapolent cette rencontre entre humains et bêtes vers une idéologie raciste, tout comme le Darwinisme social servait en réalité une conception raciste :

David Williams also notes in *Deformed Discourse* that the Bible's explanation of monsters links them to unnatural sexuality, since they supposedly resulted from Cain's sexual contact with the beasts that lived East of Eden. From this union, William reminds, "there arose a race of beings of mixed natures, human and animal. This story is crucial in the Western tradition of monstrosity, for it identifies the moment and the act by which monsters come into physical being in the world" (116-117). In the notion of monsters resulting from contact with the biological and religious Other could be read warnings against miscegenation with the colonial Other. Of course, these stories could have also merely provided justification for disavowing the offspring of forbidden unions.<sup>454</sup>

En 1910, *Her Indian Mother* (également titré *The White Man Takes a Red Wife*) relate l'itinéraire de la fille métisse d'un trappeur canadien. Au début du film, il rencontre une Amérindienne, qu'il épouse, avant de devoir repartir.<sup>455</sup> Il a alors une fille, Rising Moon, qui a seize ans, hérite suite au décès de sa mère. Plus tard, son père est dirigeant de la Compagnie de la Bay d'Hudson et rencontre sa fille par hasard lors d'un voyage

<sup>451</sup> Ferber, Abby L. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>452</sup> Weaver-Hightower, Rebecca, *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and fantasies of Conquest*, Minneapolis, University of Minnesota, 2007, p. 156.

<sup>453</sup> Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, in Weaver-Hightower, Rebecca. *Op. cit.*, p. 156.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>455</sup> Il rédige une lettre : « *James M. W. Smythe, Supt. Trading Post 48, Hudson Bay Co, Having been summoned to Montréal, I will ask you to kindly honor the requisition of my Indian wife and charge some to me until my return. Faithfully yours, Stephen Moore.* »

d'affaires : « *Moore takes his daughter away to be educated.* » Plus tard, embourgeoisée, elle revoit le bracelet amérindien de sa mère, et décide de repartir vivre dans la tribu. Son père lui rend visite, comprend qu'elle souhaite rester, et lui dépose un baiser sur le front. Le film montre que, malgré « l'effort » d'assimilation, il est inutile d'espérer une adaptation totale de la part des Amérindiennes. En effet, *Rising Moon* finit par « revenir aux sources ». Ce sentiment de peur de la « résurgence primitive » est particulièrement explicite au travers de la représentation des métisses, qui laissent aller leurs pulsions, au grand dam des cinéastes, et plus généralement des Américains. Les films suivants dans les années 1920 et 1930 ne proposent pas d'histoires avec des métisses. Puis, les années 1940 reprennent le thème du métis comme être regroupant des caractéristiques mi-humaines, mi-animales. Par exemple, les femmes des années 1940 se rapprochent de la figure de la sirène, étudiée plus loin dans le domaine de la littérature. Les métisses sont désirables de par leur nature interne et externe qui ne cesse de confronter « civilisation » et « sauvagerie ».

Les personnages de femmes métisses sont peu nombreux avant les années 1940, sauf celui de *Ramona* (roman de Helen Hunt Jackson). Les métisses apparaissent, destructrices et autodestructives, en jeunes femmes sexualisées proche de l'image de la vamp. D'ailleurs, leur quête d'identité les mène à une chute tout autant tragique que les femmes fatales. Son portrait reflète les tensions sociales et culturelles contemporaines à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, mais aborde également l'attitude ambiguë vis-à-vis de la question du métissage, en suspens depuis les débuts de l'histoire coloniale américaine. Ce tournant dans la représentation des femmes amérindiennes s'accompagne d'une image plus esthétique et érotique (certaines Amérindiennes au cinéma tiennent leur apparence davantage de la pin-up que d'une recherche sur leur tribu) dont la censure va s'emparer pour pointer du doigt un aspect dangereux et malsain. Les métisses cachent leur dangerosité sous une apparence physique (teint et/ou yeux clairs) qui ne les exclut pas systématiquement de la société américaine. Cependant, leur violence, qui apparaît comme un facteur inhérent à leur héritage maternel et un fardeau dont elles ne pourront jamais se débarrasser, surgit dans leur façon d'être incontrôlable. En plus de s'inspirer de la psychologie freudienne en plein essor à cette époque, son origine amérindienne et son statut de métisse enferment l'héroïne dans une personification d'un sujet racialisé et défini par le discours colonial : « *According to postcolonial theory, Homi Bhabba's analysis of stereotypes in particular, the power of colonial discourse resides in its*

articulation and inscription of the colonial subject's difference – both racial and sexual – within an « economy of pleasure and desire and the economy of discourse, domination, and power »<sup>456</sup> »

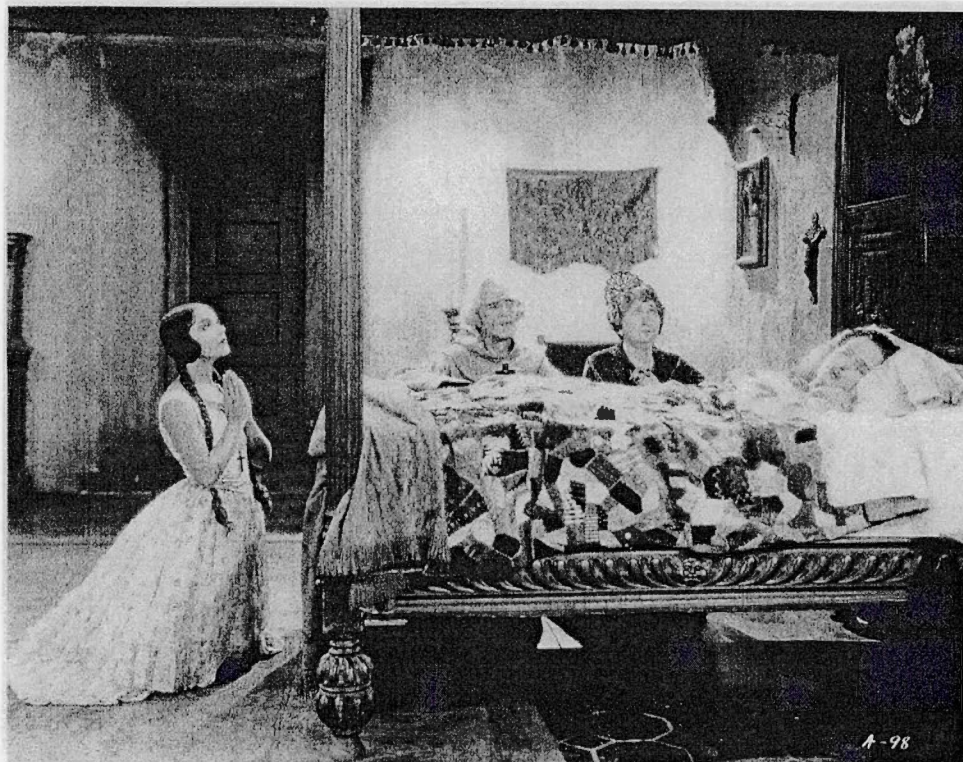
Basé sur un roman d'Helen Hunt Jackson, *Ramona* (1884) bénéficie de plusieurs adaptations cinématographiques, qui s'inscrivent dans un engouement qui va s'estomper après une cinquantaine d'années : *Ramona: A Story of the White Man's Injustice to the Indian* (Griffith, 1910), *Ramona* (Crisp, 1916), *Ramona* (Edwin Carewe, 1928) pour l'ère du muet, et *Ramona* d'Henry King en 1936 pour la période du parlant. Le film de Griffith est conservé à la Bibliothèque du Congrès à Washington ainsi que dans la « Mary Pickford Institute for Film Education film collection », celui de Crisp est perdu en partie : seule la bobine 5 est disponible et se trouve également à la Bibliothèque du Congrès, tandis que l'œuvre de Carewe est supposée disparue. Il devient donc difficile d'évaluer le contexte d'alors dans sa totalité. Cependant, la réception de l'œuvre littéraire *Ramona* est remarquable. La difficulté des personnages amérindiens à posséder des terres en Californie, mène, selon l'historienne Antoinette May (*The Annotated Ramona*), au Dawes Act, voté en 1887. D'un point de vue culturel, le mythe *Ramona* devient une « attraction » et de nombreux touristes empruntent les nouveaux chemins de fer pour se rendre sur les lieux, désormais aménagés pour les accueillir.



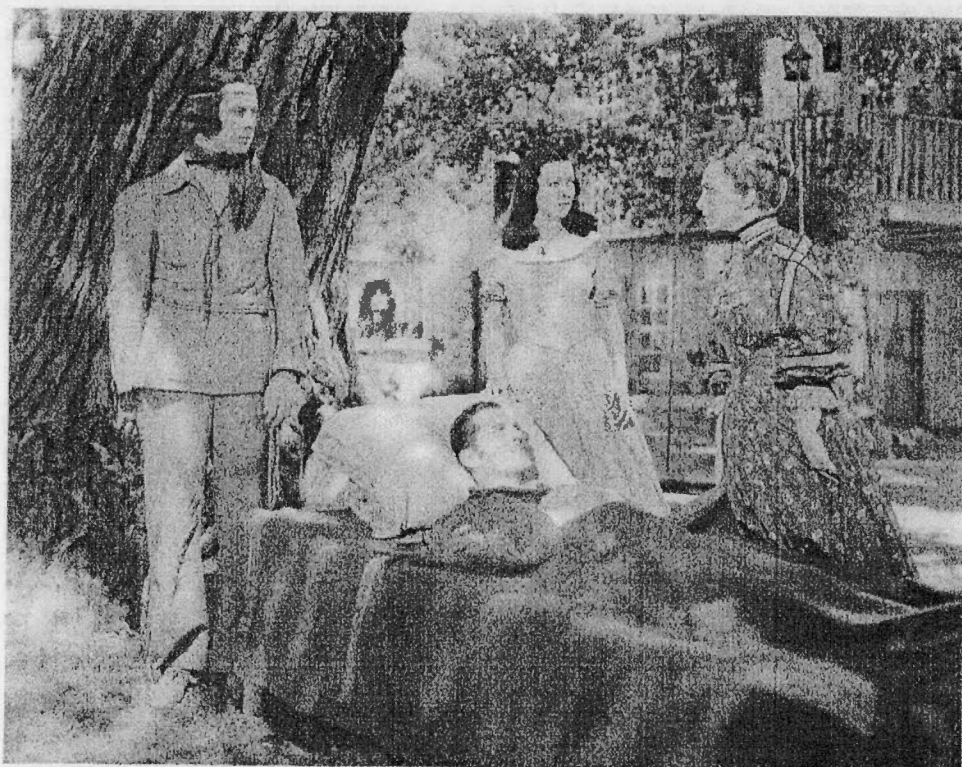
*Ramona: A Story of the White Man's Injustice to the Indian* (Griffith, 1910) AMPAS

<sup>456</sup> Bhabha, Homi. "Other Questions", p. 19 in Marrubio, M. Elise. *Op. cit.*, p. 90.





*Ramona* (Edwin Carewe, 1928) AMPAS



*Ramona* (Henry King en 1936) AMPAS



Ramona raconte l'histoire d'une métisse orpheline d'une mère amérindienne et d'un père écossais – premier échec d'une union biraciale – adoptée par Senora Moreno et destinée à épouser Felipe. Dans la version de 1928, Senora Moreno considère la mère de Ramona avec dédain : « *A low, common squaw... An Indian* »<sup>457</sup> Ramona s'enfuit avec Alessandro, un berger Indien. Ensemble, ils ont une fille, mais mènent une vie nomade et Felipe finit par se faire assassiner. Ramona retrouve Alessandro, avec qui elle se marie. Le romantisme dont est empreinte l'histoire et que les quatre films exploitent s'avère totalement absent des films mettant en scène des métisses par la suite, mais réapparaît dans les années 1990, tendance très présente pour les personnages Amérindiens, malgré la représentation d'une métisse seulement : Isabel Two (*Legends of the Fall*, Zwick, 1994). Le Production Code n'est pas encore instauré lors de la diffusion des trois films muets et la version de King (1936) n'est pas sujette à des remontrances du Production Code Administration : en effet, la fiction littéraire est publiée hebdomadairement dans le journal « Christian Union », et l'histoire correspond aux attentes morales et plaît au public pour son romantisme. Le mariage de Ramona avec Alessandro, le berger indien, est voué à l'échec. Le décès de celui-ci rappelle à la société son caractère inassimilable.

En revanche, Ramona, qui porte, comme toutes les métisses une marque de sa « blancheur » (en l'occurrence, elle a les yeux bleus), doit s'intégrer dans la société. Avec la fin de la Frontière depuis les années 1890, la politique indienne vise à prendre conscience de la situation des Amérindiens et leur accorde la citoyenneté américaine en 1924 (*Indian Citizenship Act*). Ainsi, Ramona est amenée à délaisser ses origines, même si la force est nécessaire (Alessandro est tué par un Américain), et à devenir américaine. Cependant, les Américains deviennent de plus en plus préoccupés quant aux mélanges des « races » et les métisses, par la suite, seront des personnages tourmentés et néfastes pour la société américaine. Les censeurs ne prennent pas la peine de trouver une alternative en les faisant épouser un Amérindien au final : la mort est l'issue la plus courante.

La version la plus pro Indienne est celle tournée en 1928 par Edwin Carewe, qui a un quart de sang Chickasaw, avec Dolores Del Rio dans le rôle principal. Dans ce film, lorsque Ramona apprend ses origines amérindiennes, elle est euphorique et, très émotive,

---

<sup>457</sup> Fisher, James Martin, *Ramona*, 11 avril 1928, AMPAS.

court vers les autres personnages. Elle partage sa joie avec Felipe, et lui annonce qu'elle peut épouser Alessandro. Dans le film, si leur bébé meurt, c'est parce que les médecins blancs refusent de soigner un enfant Indien. De plus, elle erre dans la forêt jusqu'à épuisement, ce qui génère une mort moins tragique, et surtout moins violente, que celle proposée par Griffith en 1910 où elle se donne la mort à l'enterrement d'Alessandro. C'est davantage la façon d'exprimer les sentiments, les émotions et les actes qui varient selon les réalisateurs : ils restent fidèles à la trame écrite par Jackson.

*Daughter of the West* sorti en 1949 (les métisses des années 1940 vont être étudiées plus loin, dans leur contexte), s'inscrit dans ce courant, délaissant le romantisme westernien de *Ramona* qui prône l'intégration des Amérindiens par des unions interraciales, et « rectifie » l'histoire de *Ramona* en racontant la vie de Lolita Moreno, fille de Ramona, qui épouse Navo White Eagle, rencontré à la réserve indienne Navajo. Dorénavant, les métisses ne sont plus encouragées à se marier avec les Américains. Le sentiment de suspicion engendré par la Première Guerre Mondiale et renforcé lors de la Deuxième cantonne dès lors les métisses à des rôles de séductrices violentes et perturbées qui ne peuvent et ne doivent s'unir à des Américains. Seul *Daughter of the West* fait revenir son héroïne auprès de son peuple –sans doute pour ne pas briser le mythe - tandis que les métisses des autres films meurent à la fin.

Les métisses, prétextes à la dramatisation du récit cinématographique, complexifient l'intrigue en injectant des questions morales et raciales, et sont un prétexte ou support à la caractérisation d'un personnage flamboyant. Seulement tant *Ramona* (1910-1936) que le personnage de la pin-up allié au Freudisme et aux angoisses de la guerre et post-guerre (années 1940), sont ancrés dans un cadre temporel précis et repérable. Cependant, *Legend of the Fall* (Zwick, 1994) offre un personnage métis des plus intéressants puisqu'il va tendre vers celui des différentes *Ramona*, donc implique un « retour en arrière » également notable pour la femme amérindienne. La mère d'Isabel Two est Cree, et son père, Américain. Ils vivent dans la maison du Colonel William Ludlow qui encourage l'éducation de la fillette, malgré les réticences de son père : « *she's a half-breed, colonel* » « *Not in this house, she's not* » répond Ludlow. Isabel Two s'appelle ainsi en raison de sa volonté (surtout celle des parents) de prendre exemple sur Isabel la femme du colonel, ce qui rappelle les paroles de Pearl envers Laura Belle dans *Duel in the Sun* (Vidor, 1946). Isabel Two, une fois adulte, devient réservée, calme et posée.

Tristan, deuxième fils du Colonel et qui appelle Isabel Two « *half gopher and half hawk* », ce qui renforce son animalité bien qu'elle n'ait pas la violence contenue dans les héroïnes des années 1940, possède des qualités qui le rendent proche de One Stab, le narrateur Cree, et des valeurs amérindiennes, mais redevient particulièrement solitaire et indépendant. Ce personnage instable et impulsif rappelle les caractéristiques des métis qui se retrouvent entre deux mondes. Tristan s'avère « inassimilable » à la société, contrairement à son frère aîné. Isabel Two, dès son enfance exprime son souhait d'épouser Tristan (« *I'm going to marry Tristan* »), ce qui se réalise quelques années plus tard. Le couple est bien assorti et fonde une famille jusqu'à ce que Isabel Two soit tuée accidentellement par un policier. Certes, le portrait d'Isabel Two peut paraître plus flatteur que celui de ses prédécesseurs, mais il n'en reste pas moins qu'une union biraciale demeure une impasse. La vision du melting pot n'opère pas mieux en 1994 qu'en 1910, et les mêmes questions sur le métissage sont inlassablement laissées en suspens.

Ainsi, il apparaît nettement qu'à partir des années 1990, le portrait, physique et moral, des métisses rejoint celui des métisses du début du siècle. En revanche, les personnages de métisses les plus récents n'épousent pas un Américain, contrairement à Ramona, mais meurent ou s'unissent avec un Amérindien. Il est d'ailleurs intéressant de comparer la destinée de Ramona à celle de Pocahontas : ces deux personnages sont extrêmement célèbres et deviennent mythiques pendant la période du muet, mais disparaissent de la culture populaire dès la fin des années 1930 (malgré *Captain John Smith et Pocahontas*, de Landers, en 1953, film fade qui connaît un faible succès). En revanche, un regain d'intérêt pour Pocahontas donne lieu à de nombreuses nouvelles versions à partir des années 1990 : celles de Mike Gabriel & Eric Goldberg (1995), Danièle J. Suissa (1995) et Terence Malick (2005), sans oublier les divers films destinés à la vidéo (six environ) et deux téléfilms. Ramona quant à elle n'a jamais connu de version hollywoodienne plus récente que celle de 1936. Dans ce cas, le silence est une censure plus forte qu'un film biaisé.

Nous pouvons en conclure que la problématique soulevée par le thème du métissage engendre un certain rejet – moins véhément qu'entre 1940 et 1970, alors à son comble, et plus complexe – de la métisse. Ramona évolue dans un contexte propice à l'intégration jusqu'à la Deuxième Guerre Mondiale, mais les métisses se font très rares par

la suite, même à partir des années 1970, justement parce que dans le cadre de la culture populaire, le personnage de la métisse amène des questionnements ambigus, d'où la mort, même en 1994, d'Isabel Two (*Legends of the Fall*, Zwick). Pocahontas, quant à elle, n'est pas métisse et, si elle se retrouve entre deux mondes, elle sera séparée de John Smith à la fin. Seul *A New World* (Malick, 2005) la montre avec son mari John Rolfe, mais la scène se déroule en Angleterre. Pocahontas y restera jusqu'à sa mort, à 21 ans. Le scénario permet ainsi d'expatrier par la même occasion le métissage et les craintes qu'il procure.

Si le cinéma est miroir de la société en lui renvoyant une représentation à l'impact important, tel celui de Ramona, il est aussi éponge de la société, comme en témoigne les métisses des années 1940, dont le caractère et la relation aux Blancs sont fortement déterminés par les facteurs sociopolitiques et idéologiques de l'époque. Dans les films tournés pendant et après la Deuxième Guerre Mondiale, les métisses ont une mère amérindienne, ce qui leur procure sensualité et caractère sombre, tandis que l'origine de leur père déterminera leur propre statut social : il peut être Américain (*Colorado Territory*), Français (*Northwest Mounted Police*), Espagnol (*Duel in the Sun*) ou Mexicain (*My Darling Clementine*). Comme pour les autres métisses, c'est la nationalité, l'ethnie et le statut du père qui vont influencer le degré d'infériorité de la jeune femme (Confer Colorado « *It was all right as long as Pa was living.* »)

La métisse se rapproche du portrait de la femme fatale. La définition de cette dernière par Mary Ann Doane s'applique tout à fait au portrait de la métisse des années 1940 : « *(she is) represented as the antithesis of the maternal – sterile or barren, she produces nothing in society which fetishizes production* ». <sup>458</sup> Elle apparaît sous plusieurs masques sous différentes nationalités, de tout temps, et dans divers genres (le film noir, le western...). Doane explique son ambivalence :

she is not the subject of power but its carrier (...she) has power despite herself (...) the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed. Her textual eradication involves a desperate resistance of control on the part of the threatened male subject. Hence, it would be a mistake to see her as some kind of heroine of modernity. She is not the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism. <sup>459</sup>

La métisse est représentée comme la descendante de l'image mythologique de la

<sup>458</sup> Doane, Mary Anne. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 2.



femme amérindienne incarnant un Nouveau Monde pré-moderne et féminisé, c'est-à-dire un passage entre les origines anthropomorphiques de la terre d'Amérique symbolisant la maternité et les caractéristiques attribuées à la « princesse », ici figure métaphorique dégradée, débauchée et dépravée. Cette figure de la métisse reprend donc l'aspect sauvage, indomptable, guerrier, militaire et érotique propre à l'image transitionnelle (de la terre vierge à la « princesse »). Ce portrait de la métisse menace tacitement l'ordre patriarcal :

Draped in leaves, feathers, and animal skins as well as in heavy Caribbean jewelry, (the Indian Queen) appeared aggressive, militant, and armed with spears and arrows. Often, she rode on an armadillo, and stood with her foot on the slain body of an animal or human enemy. She was the familiar Mother-Goddess figure – full-bodied, powerful, nurturing but dangerous – embodying the opulence and peril of the New World.<sup>460</sup>

Cette description ressemble à celle imposée par DeMille pour son personnage Louvette, Cree par sa mère et Française par son père Jacques Corbeau (d'où son surnom « Lupine »), dans *Northwest Mounted Police* (1940) traitant de la révolte engagée par Louis Riel : « *I see a tough son of a bitch, you know, who is a half animal, and a magnificent one, crafty as hell, beautiful as hell, and unconsciously a terrible destroyer. I see a gorgeous black panther, something that is death, and yet anybody will go to it and stroke it and pet it and love it. ... Men are afraid of her.* »<sup>461</sup> Son portrait et son attitude seront censurés, tant pour cette image de vamp qui choque les censeurs du Production Code, que pour la menace qu'elle représente en tant que métisse. Louvette possède une des caractéristiques que l'on retrouve chez la plupart des métisses, mais plus rarement chez la femme amérindienne : la violence psychologique, physique, envers elle-même, et surtout envers le héros blanc. C'est ceci qui la rend si dangereuse : elle est capable de tuer. Louvette porte en elle la « fureur » qui a fait de sa mère la meurtrière de trois maris : « *The Sexualized Maiden's difference situates her within the « savage », « anarchist » half of the binary. Her mixed-heritage background complicates this, however, because it suggests that the danger to civilized (white) society from the « savage » is not an external threat but one already within the « blood » of the community.* »<sup>462</sup> La violence de Louvette est dissimulée derrière un teint clair qu'elle tient de son père.

---

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 2-3.

<sup>460</sup> Green, Rayna. *Op. cit.*, p. 702.

<sup>461</sup> Marubbio, M. Elise. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 106.



*Northwest Mounted Police* (Cecil B. DeMille, 1940) AMPAS

Le Sergent Canadien Jim Brett prévient Ronnie Logan : « *Never trust a blue-eyed squaw. She is a thief as if it's second nature.* » Puis, il souligne son animalité comme une caractéristique intrinsèque à son sang indien en l'appelant « *sneaking she-wolf* » et « *dirty squaw* ». Cette façade « innocente » est encore davantage présente chez Colorado – sa mère est Pueblo et son père, Blanc – dans *Colorado Territory* (Walsh, 1949) car son teint est clair, ses cheveux, blonds, mais son amoralité est également bien présente puisqu'elle se révèle voleuse et meurtrière. Un des dangers des métisses est leur éventuelle association avec le héros blanc, qui est totalement découragée par le Production Code, puisqu'elles sont amoraless. D'ailleurs, les membres du Code rejettent avec virulence le script, pour sa glorification de la criminalité, son immoralité concernant les liaisons extra-conjugales. Finalement, Colorado, comme la plupart des métisses, possède une personnalité tellement ambiguë que la feuille d'analyse du film la classe à la fois dans la case « *sympathetic* » et « *unsympathetic* ». <sup>463</sup>

Dans *Northwest Mounted Police*, Louvette n'est pas représentative de l'image des

<sup>463</sup> *Colorado Territory*, Analysis Chart, AMPAS.



autres Amérindiens, ces derniers s'alliant aux Canadiens et aux Américains contre les Métis. En effet, les années d'avant-guerre sont marquées par une volonté de promouvoir une solidarité au niveau national, en incluant d'une certaine façon les minorités, et les westerns précédents deviennent dès lors de goût douteux en raison des tueries entre Amérindiens et Américains qui ont des airs de génocide fasciste et révèlent les valeurs de la Manifest Destiny. D'un point de vue global, *Northwest Mounted Police* répond aux exigences des censeurs à la fois par rapport aux Crees (ils sont alliés aux Américains) et par rapport à la place des métisses dans la société : Joseph Breen, à la tête du Motion Picture Producers and Distributors of America entre 1933 et 1954, et les membres du Production Code Administration sont très satisfaits du film car il correspond aux demandes de l'époque. Seule la liaison explicite entre Louvette et Ronnie leur déplaît, surtout pour des raisons morales car ils souhaitent condamner les relations hors mariage et décourager les relations interraciales.

Quant à *Duel in the Sun*, basé sur un roman de Niven Busch, le film retrace l'histoire d'une jeune servante métisse (Pearl) et d'un fils de riche propriétaire terrien (Lewt). Celui-ci la viole puis décide de l'épouser. Il est jaloux d'un ouvrier agricole qu'il tue et blesse son frère Jesse, lui aussi amoureux de Pearl. La jeune métisse finit par abattre Lewt et s'enfuit avec Jesse. Le Production Code Administration (PCA) considère les liaisons hors mariage et la vengeance comme amoraux. David Selznick, le producteur du film dont la réputation permet une plus grande indulgence de la part du PCA, insiste (comme il l'avait fait pour *Autant en emporte le vent*) sur l'importance de la scène du viol dans la trame narrative. Il accepte néanmoins de la nuancer en rendant Pearl plus « docile ».

Comme dans la plupart des westerns, leur amour n'est que de courte durée, subissant les conséquences d'une idéologie anti-métissage ubiquiste. L'action du film se situe dans les années 1880. En 1888, une loi concernant les mariages interraciaux est passée :

Be it enacted..., that no white man, not otherwise a member of any tribe of Indians, who may hereafter marry, an Indian woman, member of any Indian tribe in the United States, or any of its Territories except the five civilized tribes in the Indian Territory, shall by such marriage hereafter acquire any right to tribal property, privilege, or interest whatever

to which any member of such a tribe is entitled.<sup>464</sup>

Contre une Indianisation possible, les mariages interracialisés doivent être découragés. Seule une passion avortée subsiste. La fin du roman est changée pour le film : Pearl et Lewt s'abattent mutuellement, et rampent avant de mourir dans les bras l'un de l'autre. Ce dénouement sera imposé par Selznick malgré les réticences du PCA à cautionner leur liaison dans leur mort, acte jugé amoral. Néanmoins, il est plus acceptable que celui de l'œuvre littéraire qui propose une fin heureuse avec une union interracialisée. Dans l'adaptation filmique, la fin ressemble fortement à celle de *Colorado* et *Wes* (*Colorado Territory*), hors-la-loi, donc amoraux, qui vont également mourir ensemble.

Concernant *Duel in the Sun*, les réactions à la sortie du film ne se font pas attendre : le caractère amoral des personnages ainsi que la thématique sexuelle représentent un affront fait à l'Eglise catholique et génèrent « l'action catholique la plus significative depuis la formation de la Ligue », <sup>465</sup> le film se voyant qualifier du surnom de « *Lust in the Dust* » <sup>466</sup> par la presse. Après maintes négociations, Selznick accepte l'ajout d'un prologue <sup>467</sup> et d'un épilogue <sup>468</sup> mettant en garde et justifiant les thèmes amoraux développés dans le film. Ces deux passages montrent que l'absence de civilisation et de religion rend « admissible » l'animalité des personnages. Au final, Pearl semble être considérée comme une victime, qui subit sa vie sans réussir à la mener correctement. Parce qu'elle est une sorte de martyre, le Anaysis Chart coche la case « *sympathetic* » concernant la caractérisation de la « *half-Caste Indian Girl* ». <sup>469</sup> De plus, les directives émises par le

<sup>464</sup> Prucha, Francis Paul. Documents of United States Indian Policy, Lincoln, University of Nevada Press, 2000, p 175, in Fojas, Camilla. "Mixed Race Frontiers: Border Westerns and the limits of 'America'", in Beltran, Mary. Fojas, Camilla. *Mixed Race Hollywood*, New York, Londres, New York University Press, 2008, p. 52.

<sup>465</sup> *Variety*, in Walsh, Frank R. *Sin and Censorship, The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996, p. 205.

<sup>466</sup> Review by Tim Dirks, <http://www.filmsite.org/duel.html> (site consulté le 20 mars 2008).

<sup>467</sup> "Duel in the Sun, two years in the making, a saga of Texas in the 1880s, when primitive passions rode the raw frontier of an expanding nation. Here the forces of evil were in constant conflict with the deeper morality of the hearty pioneers. And here, as in the story we tell, a grim fate lay waiting for the transgressor upon the laws of God and man. The characters of *Duel in the Sun* are built out of the legends of a colourful era when a million acres were one man's estate, and another man's life was held as lightly as a woman's virtue." *Ibid.*, p. 208.

<sup>468</sup> "This theater takes pleasure in calling attention to honors awarded *Duel in the Sun*. Jennifer Jones as Pearl Chavez... pursued... tortured... by her own passions, whose moral weakness leads to transgressions against the law of God... Miss Jones, Academy Award winner and four times nominee, has won the Look Award and Academy nomination for her portrayal of Pearl. Gregory Peck as Lewt McCanless, untamed... Godless... whose unbridled recklessness brings down upon him the frustration of his own hopes, and havoc and destruction upon others... Mr Peck, twice Academy Award nominee, has won the Look Award for his portrayal of Lewt." *Ibid.*, p. 205.

<sup>469</sup> Anaysis Chart, *Duel in the Sun*, 8 décembre 1946, AMPAS.



Production code Administration en 1945, insistent sur la nécessité de la représenter comme une personne tentant désespérément de changer : « *One change was that the heroine, while seduced by Lewt, would not thereafter become his mistress. Rather she would be shown as attempting to straighten her mistake by insisting that he marry her. We also requested some change at the end of the story, to definitely suggest that Pearl kills Lewt in self-defense.* »<sup>470</sup>

Le personnage de Pearl est un mélange des tourments psycho-sexuels freudiens et du nouveau contexte post-guerre. L'inhérence de sa mauvaise nature coule dans ses veines : « *Like mother, like daughter. I'm commencing to think I like the daughter better* » disent des cow-boys au sujet de Pearl, qui danse au saloon comme sa mère (on ne connaît pas sa tribu d'origine mais sans doute vient-elle du Nouveau Mexique) le faisait, avant de se faire abattre par son mari, Scott Chavez, geste hypothéquant l'avenir de Pearl. La danse est une des préoccupations du Production Code son article 7 : « *1. Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passions are forbidden. 2. Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.* » Le parcours de Pearl est quasi-similaire à celui de sa mère, ce qui dévoile les peurs des Américains face au mélange des ethnies. Pour la société américaine hantée par les races autant que l'hérédité, c'est un peu comme si la mère « transmettait » sa promiscuité à sa fille.

La métisse devient alors une menace pour la société : « *Attraction for the Other – racial, gender, and even class – is thus laid bare by the half-breed. Like the mulatto, the half-breed is the product of passion that has broken the bounds of law.* »<sup>471</sup> Cette menace est perfide car l'aspect physique des métisses leur permet de s'intégrer, s'insinuer dans la société. Elle incarne ici la métisse ainsi décrite par Abdoulaye Sadju dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, qui dresse, selon lui, un portrait typique de la métisse, qu'elle provienne du Sénégal, des Antilles ou des deux Amériques : « *C'est le portrait de l'être physiquement et moralement hybride qui, dans l'inconscience de ses réactions les plus spontanées, cherche toujours à s'élever au-dessus de la condition qui lui est faite, c'est-à-dire au-dessus d'une humanité qu'il considère comme inférieure, mais à laquelle un destin le lie*

<sup>470</sup> Memorandum de G.S. Re : *Duel in the Sun* (RKO), 8 août 1944, AMPAS.

<sup>471</sup> Musser, Charles. "Ethnicity, Role-Playing, and American Film Comedy: From Chinese Laundry Scene to *Whoopee* (1849-1930)," p 39-81, in Friedman, Lester D. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, p. 65.

*inexorablement.* »<sup>472</sup> Ainsi, Pearl est rejetée du monde auquel elle aspire : «*How'd they come to name you Pearl? They couldn't have had much eye for color, could they? (laugh) They might have better called you Pocahontas or Minnie-ha-ha. Ain't I right?*» Pearl acquiesce. Après la scène du viol, Pearl déclare : «*I guess I'm just trash like my mo...*» qui montre qu'elle tente de renier ses origines mais que celles-ci font partie inhérente de sa personne. Puis, elle sanglote nerveusement et son état psychologique se détériore («*Trash. Trash, trash, trash, trash, trash* »), elle est déchirée entre une convention et une tentation : correspondre aux valeurs victoriennes de sa famille d'accueil en contenant ses pulsions dues à ses origines, et sa passion pour la liberté.

Cette souplesse morale, que le Production Code Administration et les Catholiques ne peuvent contrer, révolte depuis une dizaine d'années les associations religieuses (dans les années 1930 de plus en plus d'actions – certaines antisémites – contre le cinéma hollywoodien sont entamées, dont des appels à boycott<sup>473</sup>). Ce sont surtout les relations hors mariage, les étreintes et les scènes de viol qui posent réellement problème, ce qui, dans les films où apparaissent des métisses, relègue la question raciale au second plan, derrière les valeurs religieuses non respectées. Les métisses deviennent donc un contre faire-valoir de ces valeurs : leur statut ambigu, ou plutôt leur absence de statut, permet de mettre en lumière, avec un marginal comme partenaire dans leur chute, une immoralité « exotique » à la limite de la censure ; à la limite car l'histoire se déroule loin de la civilisation (la ville<sup>474</sup>) et les actrices (Paulette Godard est Louvette, Jennifer Jones est Pearl et Virginia Mayo est Colorado) sont blanches et Anglo-américaines. Le public connaît déjà ces actrices. Il devient dès lors « acceptable racialement » qu'elles fréquentent des Américains. En revanche, un racisme plus prononcé apparaît dans les films qui ne sont pas en confrontation avec les valeurs catholiques. Par exemple, *The Searchers* (Ford, 1956) soulève réellement au premier plan la question raciale dans les rapports

<sup>472</sup> Sadji, Abdoulaye. *Nini, mulâtresse du Sénégal*, publié dans *Présence africaine*, Paris, *Présence africaine*, numéro spécial *Trois Ecrivains noirs*, 1954, p 287-415, p 289, in Lüsebrink, Hans-Jürgen. « 'Métissage'. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Etudes littéraires*, vol.25, n°3, 1993, pp. 93-106, p. 102.

<sup>473</sup> En 1934, le Père Daniel Lord écrit le livre *The movies betray America*. Il déclare que l'industrie filmique «*was "a gigantic travesty" qui introduit "crime and lust and passion and murder and horror and vice" in Black*, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press, 1996, p 189. D'autres exemples se multiplient un peu partout aux Etats-Unis. Quant à Joseph Breen, qui a assisté au déroulement de *Duel in the Sun*, se perçoit comme un fervent combattant pour les valeurs catholiques irlandaises, et sa correspondance avec Martin Quigley révèle sa vision négative sur les Juifs à Hollywood.

Amérindiens/Américains, en délaissant toute « provocation » par rapport aux exigences du Production Code concernant les valeurs religieuses et maritales.

Les films des années 1940 mettant en scène des métisses, et tout particulièrement *Duel in the Sun*, suggèrent qu'au-delà même d'une censure concernant le mélange ethnique et d'une propagande montrant les effets néfastes des mariages interraciaux, ce sont les valeurs morales qui sont centrales au débat. En effet, pour *Duel in the Sun*, « *a story of illicit sex and murder for revenge, without the full compensating moral values required by the Code*<sup>475</sup> », les nombreux écrits échangés entre King Vidor (réalisateur), David O Selznick (producteur) et Joseph Breen démontrent une attention bien plus grande portée sur l'amoralité des personnages. Celle-ci apparaît comme plus intense à cette époque grâce au développement des théories freudiennes. Le caractère si perturbé de Pearl est le parfait moyen de contourner la censure en présentant une jeune femme souffrant psychologiquement, un prétexte qui permet d'exposer sa sensualité et sa relation houleuse avec Lewt. D'ailleurs, les personnages masculins avec lesquels elles s'associent sont tout autant sombres et « amoraux » : Wes dans *Colorado Territory*, Lewt dans *Duel in the Sun*, ou encore Doc dans *My Darling Clementine*. Ils ne sont pas métis ; ils sont cependant solitaires et hors-la-loi, donc en marge de la société américaine eux aussi.

Certes, l'interprétation de Linda Darnell (Chihuahua) dans *My Darling Clementine* révèle un personnage sombre et tourmenté, à l'image de Pearl dans *Duel in the Sun*. De plus, elle ne présente pas les qualités que l'on attribue aux femmes latino-américaines à cette époque : les censeurs promeuvent une image « *nonthreatening, potentially but practically assimilable (that is, nonpolluting to the purity of the race), friendly, fun-loving, and not deemed insulting to Latin American eyes and ears.* »<sup>476</sup> Avec ce portrait en contraste d'avec la représentation des Allemands et des Japonais dans l'imaginaire américain, le Production Code impose, avant la guerre, cette image de la femme d'Amérique Latine joyeuse et dynamique (dans le cadre de la politique de Bon Voisinage) et, pendant la guerre, une vision plus positive des Amérindiens, soldats potentiels. La femme amérindienne est n'est pas concernée par ces images positives, ce qui explique

---

<sup>474</sup> La ville en tant que cadre corrompu et lieu de débauche apparaît dans les Films Noirs, alternative citadine au western. La plupart des Films Noirs sont davantage soumis à la censure que les westerns.

<sup>475</sup> Leff, Leonard J. Simmons, Jerold L. *The Dame in the Kimono, Hollywood, Censorship and the Production Code from the 1920s to 1960s*, New York, Grove Weidenfeld, 1990, p. 128.

l'apparition de personnages amoraux, violents et inassimilables. Chihuahua n'entre pas non plus dans cette catégorie, car bien qu'elle trahisse involontairement

Doc Holliday, ennemi des frères Earp, ce qui lui vaudra d'être mortellement blessée, elle n'est pas un danger pour le héros américain et se range finalement du côté du « bien », c'est-à-dire Earp. Elle et Doc sont en fait des personnages typiques du Film Noir, empreints de cynisme, de désillusion et de fatalisme, et sont le reflet sombre du couple « idéal » formé par Earp et Clementine, une Bostonienne. Il est possible d'établir un parallèle entre ce film et *The Outlaw* (Hughes, 1943), qui reprend le personnage de Doc Holliday, cette fois-ci mis en scène aux côtés de Rio, une Mexicaine. Se situant entre *Duel in the Sun* et *My Darling Clementine*, *The Outlaw* soulève également avant tout des questions morales. Breen, après avoir lu le script, considère beaucoup d'éléments inacceptables (dont une scène de viol similaire à celle de *Duel in the Sun*), tandis que des groupes féministes déplorent l'affiche qui présente « *a very disgusting portrayal of the feminine star*<sup>477</sup> ».

C'est ce portrait d'enjôleuse perturbée et perturbatrice qui va justifier sa chute : sa nature « sauvage », de par ses origines amérindiennes, la mène inévitablement à une mort libératrice et salvatrice à la fois pour elle-même et pour la société. Les films montrent ainsi que « *while white racism was a prevailing problem in American society, assimilation was still a dream among the politically liberal,* »<sup>478</sup> malgré le President's Committee on Civil Rights, établi par Harry Truman en 1946. La mort de la femme métisse apparaît comme la seule issue possible. En effet, de tout temps, la plupart des femmes amérindiennes meurent à la fin des films hollywoodiens (suicide par dévotion pour le héros blanc, meurtre ou accident, souvent au cours d'une bataille dans les deux cas) ou se trouvent séparées du héros blanc, signe qu'une union interracial s'avère impossible et inacceptable. Ainsi, dès le début, la jeune métisse apparaît comme une intruse qui n'a pas lieu d'être, et dont la fin tragique est celle par extension qu'aurait dû connaître la mère.

Dans les films de James Young Deer (avant 1911), certes, la femme amérindienne

---

<sup>476</sup> Joseph Breen to Luigi Lurashi at Paramount Studios, 18 July 1940, *Northwest Mounted Police*, Production Code files, AMPAS.

<sup>477</sup> Schumach, Murray. *The Face on the Cutting Room Floor, The Story of Movie & Television Censorship*, Longueil, Edition Da Capo, 1975, p. 57.

<sup>478</sup> Aleiss, Angela. *From Adversaries to Allies : The American Indian in Hollywood Films*, op. cit., p. 159.



vit avec le héros blanc, qui connaît souvent une vie recluse, et, si ces films n'insistent pas sur l'impasse de cette union, ce sera le rôle des films mettant en scène des métisses de mettre en garde la société américaine en montrant les ravages à moyen et long terme causés par les unions interracialles, et en dévoilant le caractère « inapprivoisable » des métisses. Ainsi, nous observons systématiquement que les films mettant en scène des métisses opèrent comme le véritable « point final » aux rares films hollywoodiens qui laissent l'héroïne amérindienne en vie. Les métisses ne trouvent pas de place dans la société américaine, et, de par leur disparition, mettent en valeur l'hégémonie de la Destinée Manifeste américaine. On retrouve donc, même une génération après, la « mise en garde » de l'article du Production Code : « *Miscegenation is forbidden* ». La fin tragique des métisses apparaît comme la légitimation de cette censure, consciente un temps, inconsciente de tout temps.

Par ailleurs, les métis mènent une vie instable et sont psychologiquement « perdus » car ils se retrouvent rejetés de leur tribu (mais les studios n'insistent que très peu sur cette dimension) et de la société blanche. Dans son roman *Volkswagen Blues* (1984), Jacques Poulin mentionne la difficulté pour ces femmes de trouver leur place, à tout le moins de trouver une place : « *On sait que la Grande Sauterelle est une métisse en quête de son identité, qui se plaint de n'être « ni une Indienne, ni une Blanche », mais « quelque chose entre les deux » et, finalement, de n'être « rien du tout » (Volkswagen Blues, p.224). Jack Waterman n'est pas de cet avis : « Je trouve que vous êtes quelque chose de neuf, quelque chose qui commence. Vous êtes quelque chose qui ne s'est encore jamais vu (Volkswagen Blues, p.224).*<sup>479</sup> Les censeurs développent cet aspect, car c'est un phénomène actuel dans les années 1940 : la migration des Autochtones vers les métropoles est croissante, après une première augmentation suite à la première Guerre Mondiale. Cependant, même si l'intégration par l'emploi se fait rapidement, le principe du « Separate but Equal » (jusqu'en 1954) favorise, avec également le Maccarthysme et la Doctrine Truman (1947), un climat de suspicion et d'anxiété qui se ressent dans le cinéma hollywoodien, et plus particulièrement les westerns qui mélangent un retour aux sources rassurant, teinté de ce contexte de peur.

Les studios ne se contentent pas d'évoquer la vie et la sexualité incontrôlables des

<sup>479</sup> Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec Amérique, 1984, p. 224, in Morency, Jean. « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n°85, 2007, p. 96.

femmes métisses : les fils nés d'une union interracial, sont eux aussi destinés à une quête d'identité incessante ne pouvant s'achever que dans le conflit ou dans la torture psychologique. Généralement, les femmes amérindiennes mettent au monde des garçons métis - et non des filles - qui restent fils uniques (souvent parce que la mère se fait tuer au cours de l'histoire, mais aussi pour ne pas favoriser explicitement l'accroissement des familles nombreuses issues des cultures amérindienne et américaine). La plupart n'apparaissent que comme bébés ou garçonnets : *White Fawn's Devotion* (Deer, 1910), *Across the Wide Missouri* (Wellman, 1951), *White Feather* (Webb, 1955), *Last Train from Gun Hill* (Sturges, 1959), *Little Big Man* (Penn, 1970), *Jeremiah Johnson* (Pollack, 1972), *Legends of the Fall* (Zwick, 1994), *The New World* (Malick; 2005).<sup>480</sup> Cependant, nous remarquons les effets néfastes à l'âge adulte : Joe (*Broken Lance*, Dmytrick, 1954), amérindien (du Sud Ouest des Etats-Unis, mais l'origine exacte n'est pas précisée) par sa mère, irlandais par son père, endure un jugement moral de la part de ses trois demi-frères blancs et de la ville entière. La mort du père est provoquée par les diverses tensions familiales. Le film se termine sur la séparation entre Joe, accompagnée de sa femme Barbara, et sa mère qui retourne auprès des siens.

Quant au personnage de *Nevada Smith* (film éponyme, Hathaway, 1966), il voue sa vie à venger la mort de son père, blanc, et de sa mère, amérindienne. Mi-humain, mi-animal, on en déduit, quand on sait la violence contenue dans les jeunes femmes métisses portées à l'écran et les stéréotypes des Amérindiens guerriers dès les films muets, qu'il puise en son sang indien la violence nécessaire pour assouvir sa soif de vengeance, leitmotiv de l'histoire. D'autres films reprennent l'idée « anti-métissage » consistant à faire mourir le personnage de l'Amérindienne, soit avant le commencement de l'histoire, soit au début du film : *Tomahawk* (George Sherman, 1951), *Distant Drums* (Raoul Walsh, 1951), *Last Train From Gun Hill*, *The Man Who Loved Cat Dancing* (Richard C. Sarafian, 1973).

Dans les années 1990, certains réalisateurs ont délaissé les profils qui font scandale, tels ceux de *Duel in the Sun*, ainsi que le thème de la Conquête de l'Ouest, pour s'intéresser à des aspects contemporains, mais la « problématique » interraciale demeure la même. Cherchant les raisons de son adoption par une famille juive, Dr Jesse Rainfeather

<sup>480</sup> Dans *A Man Called Horse* (Silverstein, 1970), Running Deer, la femme Sioux de John Morgan, aristocrate anglais, lui apprend qu'elle est enceinte, mais elle est tuée au cours d'une bataille. Même si les fils sont nés

Goldman (*Sioux City*, Phillips, 1994) part à la recherche de sa mère biologique à la réserve Lakota Sioux, avant d'apprendre qu'elle a été assassinée dans des circonstances mystérieuses. Jolene, une jeune femme Sioux lui dit, au sujet de sa mère : « *Don't judge her, you have no idea what it's like to be an Indian woman then and now, and you never will.* » Nous constatons ainsi que la mère amérindienne endure dans la quasi-totalité des cas une mort violente. Mort, séparation, abandon... La morale des films étudiés, tant pour les métis hommes que femmes, et leur mère amérindienne, de *Ramona* (1910) à *Sioux City* (1994) en passant par *Duel in the Sun* (1946), est qu'une crise identitaire chez les métis(es) persiste dans l'idéologie américaine, allant même jusqu'au concept de « maladie ». Pour les producteurs et les censeurs, et par extension le public américain, on ne peut pas « guérir » de son indianité.

### 2.3.7 Métissage et censure : une conclusion

Obscénité, indécence, amoralité, inhumanité, sacrilège, ou incitation au crime : voici ce que condamne le Production Code. Pour un personnage aussi complexe que la femme amérindienne, le Code veille principalement à l'application des valeurs morales dans les films. Ce sera avant tout sa féminité et son attitude qui seront contrôlées. Ainsi, en l'absence du Production Code Administration, de la fin du XIX siècle jusqu'au début des années 1930, et à partir des années 1960, il est certain qu'un rapprochement entre ethnies est autorisé (*For the Squaw*, Deer, 1911) et qu'une certaine liberté sexuelle (*Little Big Man*, Penn, 1970) transparait. Cependant, l'absence d'un pouvoir aussi contraignant que le Production Code ne signifie pas que l'image de la femme amérindienne est vide de toute influence. En effet, les conséquences néfastes des mariages interraciaux sont intégrées dans la culture américaine à tel point qu'ils sont bannis dans la très grande majorité des films réalisés par des Américains. Leur vision des métisses vient confirmer ce fait. De plus, le public vient de plus en plus renforcer ces représentations figées. "*The likes and the dislikes of the audience not only operate as a basis for the selection of the pictures to which people will pay to expose themselves but at the same time limit the effects which films may have. People's reactions to films are conditioned by their own experience and values*"<sup>481</sup> Le public, les facteurs économiques, sociaux et politiques génèrent les diverses représentations de l'Amérindienne et de la plupart des minorités. Le Production Code est donc une infime partie, quasiment une façade, des facteurs en jeu dans la mise en images

---

dans *Little Big Man* et *Jeremiah Johnson*, ils se font abattre en même temps que leur mère. Ceci confirme l'absence de place à la fois pour les Amérindiennes et pour les métis.

de l'idéologie américaine concernant le métissage.

En effet, les fictions hollywoodiennes ont tendance à romancer des faits qui dans la réalité sont synonymes de racisme et de ségrégation. Néanmoins, les unions interracialles, comme celles interreligieuses et interethniques, sont souvent teintées de romantisme (Milton L. Barron parle de *Romantic Complex*<sup>482</sup>), ce qu'Hollywood va exploiter au maximum, tout en occultant les questions raciales. La liaison interracial devient alors un simple prétexte pour divertir le grand public, et l'image de l'Amérindienne s'éclipse au final. Bien que dans les années 1950, protestations et procès ont déjà eu lieu depuis quelques années dans le but de dénoncer le caractère anticonstitutionnel des lois anti-métissage, les Américains craignent toujours autant les mariages interraciaux et leurs conséquences. En 1958, un sondage montre que 96% des Américains blancs n'approuvent pas ces unions.<sup>483</sup> Au fur et à mesure que les lois anti-métissage sont interdites par la loi, les films semblent faire transparaître la peur croissante des Blancs aux Etats-Unis. Cette même inquiétude s'opère après l'émancipation des esclaves à la suite de la Guerre Civile, et elle donne justement lieu à des lois, qui sont des réponses face à l'anxiété croissante d'une éventuelle « dégénération » de la « race blanche ». A partir de la fin des années 1960, suite au procès *Loving vs Virginia*, une certaine forme de peur se retrouve dans les films populaires : Hollywood, malgré la disparition du Production Code à la même période, va réagir en « tuant » d'autant plus les Amérindiennes à la fin des films, ne laissant plus les enfants métis survivre comme auparavant, où les jeunes enfants restent avec leur père Américain (*Little Big Man*, Penn, 1970, *A Man Called Horse*, Silverstein, 1970, *Jeremiah Johnson*, Pollack, 1972). On assiste au phénomène décrit par Claire Bond Potter dans « The Problem of the Color Line: Segregation, Politics, and Historical Writing »: « *Legal segregation formally disciplined personal interactions and commercial transactions; however, the "color line" proved powerful in its informality as well, in that it represented infinite personal exchanges and articulations of custom which then became common sense.*<sup>484</sup> »

---

<sup>481</sup> Inglis, Ruth A. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>482</sup> Barron, Milton L. *The Blending American, Patterns of Intermarriage*, Chicago, Quadrangle Books, 1972, p. 20.

<sup>483</sup> Breea Willingham, "Interracial relationships make gains, National acceptance grows as marriage numbers increase," *The San Diego Union Tribune*, 3 juin 2004.

[http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040603/news\\_1c3racial.html](http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040603/news_1c3racial.html)

<sup>484</sup> Potter, Claire Bond. « The Problem of the Color Line: Segregation, Politics, and Historical Writing », *Cultural Critique*, No. 38, Hiver 1997-1998, p. 68.



## 2.4 Le métissage avorté : de la question raciale à la tragédie

La thématique du métissage est toujours abordée de manière houleuse, avec son lot de questions raciales. Avec ou sans Production Code, les échecs récurrents des unions interraciales appuient indirectement les théories eugénistes. Cependant, nous verrons qu'au-delà de cette crainte concernant le métissage, les scénaristes, réalisateurs et producteurs mettent en scène l'Amérindienne au sein d'un drame, d'une tragédie, et qu'ils lui offrent un rôle sur mesure, celui d'une femme amoureuse, brisée, déchue, qui se dévoue et sacrifie. Souvent, le Blanc la respecte. Il l'aime autant qu'il l'admire, notamment lorsqu'elle est mère. En sa présence, l'Indian Film ou le western devient *Roméo et Juliette* revisité. Ce thème universel de l'amour impossible explique également en partie les raisons de la mort de l'Amérindienne. Ainsi, elle n'est pas seulement victime de racisme, de mépris. Dans ce cadre, elle incarne une figure tragique shakespearienne traditionnelle. Toutefois, comme nous le verrons en troisième partie, un tel rôle a des conséquences néfastes sur l'évolution de son personnage, puisque le personnage « Juliette-Pocahontas » ne connaîtra pas de diversification ou de modernisation.

### 2.4.1 Respect : « On ne badine pas avec l'amour »

Au sujet de *A Romance From The Western Hills*, le magazine *Moving Picture World* écrit : « Obviously the white man could not love an Indian girl sufficiently to marry her, but he should not trifle with her. »<sup>485</sup> Cette phrase résume tout à fait l'état d'esprit dans lequel se situe les Blancs dans le cadre de leur relation avec les Amérindiennes. Le mariage est effectivement dans ce cas chose vaine, mais ce n'est pas une raison pour mépriser les Amérindiennes, les railler ou les tromper. Ceci apparaît dans les films muets, comme dans *The Chief's Daughter* (Griffith, 1911), où l'héroïne amérindienne sympathise avec un Américain : « Frank wins the love of the Chief's daughter and gives her his ring », et confirme son amour quand « she meets her love again ». Cependant, Frank est fiancé à Susan, qui habite à l'Est et vient lui rendre visite. Elle finit par découvrir la malhonnêteté de celui-ci, et les intertitres révèlent que « His perfidity revealed, Susan breaks her engagement ». Frank réalise qu'il veut reconquérir la femme amérindienne, mais lorsqu'il

---

<sup>485</sup> Bowser, Eileen. *A Romance of the Western Hills*, (D. W. Griffith, 1910), in Usai, Paolo Cherchi. *The Griffith Project. Volume 4: Films Produced in 1910*, With contributions by Eileen Bowser, Ben Brewster, André Gaudreault, Lee Grieveson, Tom Gunning, Sumiko Higashi, Steven Higgins, Lea Jacobs, J. B.

arrive dans la tribu, il est quasiment lynché par les autres femmes. Puis, la princesse amérindienne trouve du réconfort auprès d'un Amérindien (« *The Chief's Daughter is consoled by a new sweetheart* »).

Plus tard, les consignes sont les mêmes : dans *The Searchers*, Look est achetée sur un malentendu par Martin. Celui-ci la rejette complètement et ne comprend pas qu'elle le suive partout. Il est rude avec elle, jusqu'à la mort de celle-ci. Look est assassinée, et Martin en est désolé. Bien qu'il ne la souhaitait pas comme prétendante, et avait une fiancée, Laurie, il regrette un décès aussi brutal qu'injuste (« *Why did they have to kill her ?* »). En revanche, dans le roman signé Alan LeMay en 1954, Look ne décède pas, et disparaît dans la nuit, probablement emmenée par un prétendant Comanche.<sup>486</sup> Même les Amérindiennes qui veulent du mal aux héros sont protégées. Quand Louvette (*Northwest Mounted Police*) se fait frapper par Tod McDuff, Ronnie Logan lui vient en aide.

#### 2.4.2 Mariage et Famille

Si le désir envers une Amérindienne semble évident, le mariage l'est moins. Lord Alfred Tennyson (1809-1892) écrit dans son poème *Locksley Hall* : "*There the passions cramp'd no longer shall have scope and breathing space; I will take some savage woman, she shall rear my dusky race.*" Cependant, dans le manuscrit, ces vers sont suivis par : "*Could I wed a savage woman steeped perhaps in monstrous crime?*" Les Américains oscillent entre attraction et répulsion.<sup>487</sup> L'attraction doit rester au niveau du fantasme, tandis que la répulsion interdit toute union officielle.

Si le mariage n'est que peu valorisé entre Amérindiennes et Blancs, il est proscrit pour les Anglo-américaines s'unissant à un Amérindien. Les deux principaux exemples filmiques sont *The Last of the Mohicans* et *The Vanishing American*:

Before being published as a novel in 1925, Zane Grey's *The Vanishing American* was serialized in *Ladies Home Journal* (22 Nov 1922-23, Apr 1923). According to modern sources, the magazine version, with its interracial love story and negative portrayal of Christian missionary, caused a public uproar. *Ladies Home Journal*

---

Kaufman, Charlie Keil, David Mayer, Russell Merritt, Jan Olsson, Scott Simmon, Kristin Thompson, and Yuri Tsivian. University of California Press, 2001, p. 61.

<sup>486</sup> Hitt, Jim. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>487</sup> Young, Robert J. C. *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture, and Race*, Londres, Routledge, 2002, p. 90.

received thousands of letters of protest, and Grey's publisher, Harper's, refused to release the book until he changed the ending. Zane complied, and in the novel version, the Navajo hero was shot to death at the end.<sup>488</sup>

D'un point de vue anglo-saxon et dans le cadre d'un mariage, le statut de la femme semble « absorbé » par celui de l'homme. C'est pourquoi, il n'est pas concevable d'envisager une blanche qui épouse un Amérindien, et les captives susceptibles d'avoir été violées pendant leur période de captivité se font généralement abattre (*Soldier Blue*). Pourtant, si tout contact d'une blanche avec un Afro-américain ou un Amérindien est strictement interdit, les Américains peuvent fréquenter les Afro-américaines et les Amérindiennes.

La notion de mariage est relativement simpliste dans les westerns : un couple « solide » est un couple qui se complète. L'Anglo-américaine est donc souvent une jolie jeune femme blonde, venant souvent de l'Est, dont la famille est relativement aisée, qui est elle-même souvent institutrice (*Cheyenne Autumn*). Les « squaw men » sont victimes de moqueries, car le statut de leur femme les « tirent vers le bas ». Cette optique est différente des Français qui encouragent de tels mariages : « *Les Hurons ont une réputation de loyauté que valorise la Couronne, au point d'encourager par des dots les mariages des jeunes « sauvagesses » avec les Français contraints au célibat, faute d'une population féminine suffisante parmi les colons.* »<sup>489</sup> Cette population féminine devait venir expressément de l'Est pour les colons et les cow-boys.

Le mariage est sacré, le mariage est voué à l'échec : en réalité, c'est la cérémonie du mariage qui atteint une religiosité très particulière dans les films, tandis que la longévité d'une union, le mariage « au quotidien », ne peut fonctionner, car les deux personnages ne peuvent pas vivre en paix, ni avoir des enfants sans que ces derniers subissent le racisme de la plupart des gens. L'idée de cérémonie traditionnelle ainsi que la perçoivent les Américains et à laquelle ils ajoutent une touche d'exotisme transparait précisément dans le script de *Across the Wide Missouri* :

Test scenes. Kamiah and Flint. Int. Wedding Lodge. Kamiah in firelight, standing in her wedding dress. Older Woman, Standing behind her, is tying off her long black braids with snowshoe rabbit fur. Camera drawing back, another woman is making up the marriage bed with robes and colored blankets. In meantime, the two women chatter in Nez Percé,

<sup>488</sup> Gevinson, Alan. *American Institute Film Catalog, Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, Film Entries, American Film Institute, University of California Press, 1997, p. 1094.

<sup>489</sup> Royot, Daniel. *Op. cit.*, p. 18.

joking Kamiah (and an Indian sense of humor would curl a missionary's hair at forty rods) – and laughing at their own remarks, particularly about the bed. But Kamiah is not embarrassed; she is enjoying every moment of all this.<sup>490</sup>

Ces préparatifs rappellent ceux de Sonseeahray (*Broken Arrow*) ou Running Deer (*A Man Called Horse*). Ce sont ces cérémonies qui les font tout particulièrement accéder au statut de princesse, lequel est à son apogée à leur mort.

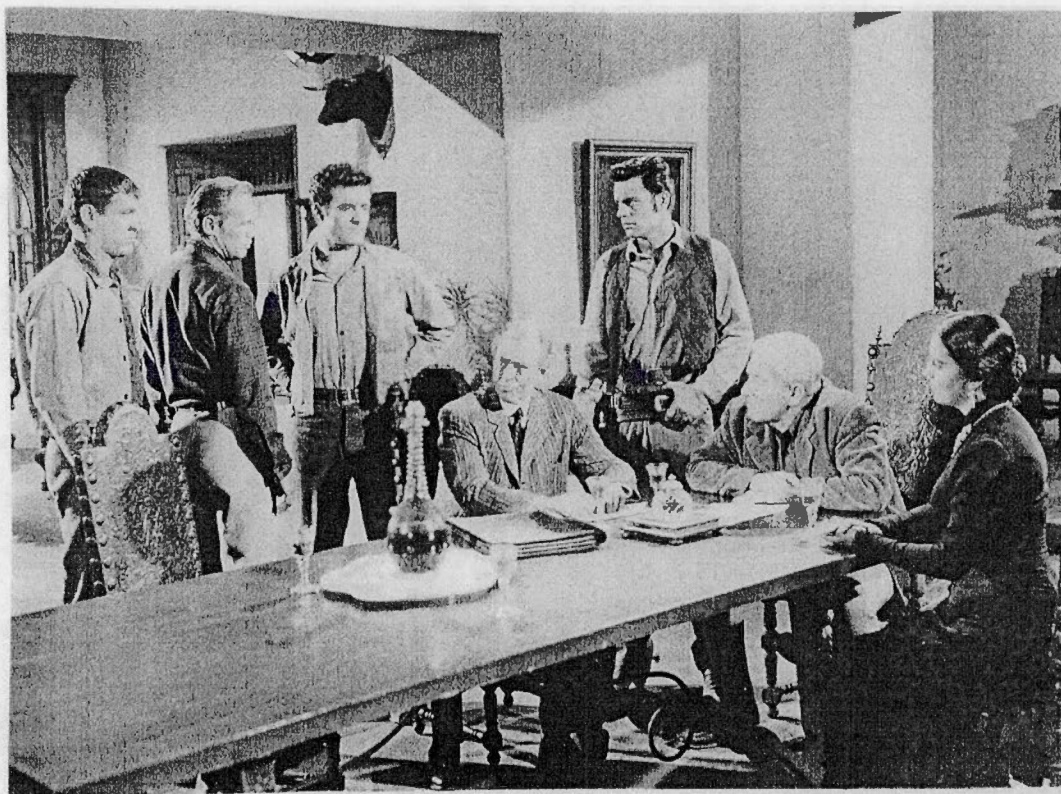
Vantant implicitement le modèle « bienveillant et gentleman » dans lequel les femmes en général s'occupent du foyer, la société américaine répond aux idéaux victoriens de la famille. Cependant, les Amérindiennes n'arrivent que rarement et temporairement à occuper la place de femme au foyer. Deux personnages permettent d'aborder le thème de la place d'une femme amérindienne en tant que la mère de famille : Seniora Devereaux (*Broken Lance*) et Neddy Burton (*Flaming Star*, Don Siegel, 1960). Les actrices sont toutes deux Mexicaines habituées aux rôles d'Amérindiennes, respectivement Katy Jurado et Dolores Del Rio. Variety souligne le personnage intéressant de Seniora Devereaux : « (...) Miss Jurado, an Indian princess proud in her love. Her role has a womanly understanding that is one of the film's better points. »<sup>491</sup> Dans les films, leurs familles entières finissent par être anéanties. Elles deviennent éclatées, faisant ressortir des conflits internes qui auraient été étouffés sans un schéma familial ayant pour pilier une mère amérindienne. Ce pilier, même éliminé, reste source de conflit, comme en témoigne les conséquences de l'assassinat Catherine Morgan, mère de famille dans *Last Train From Gun Hill*. Son décès en début de film engendre une haine chez son mari, le Marshall Matt Morgan, et entrave les relations de celui-ci avec son ami Craig Belden, père du meurtrier.

Il en est de même pour le père de famille d'origine irlandaise – et donc victime tout autant de stéréotypes – qui, dans *Broken Lance*, « croule » sous les querelles internes à sa famille et externes à celle-ci. Par ces exemples, alliés à ceux des vies des métis, les cinéastes mettent en lumière la quasi-impossibilité de mener une vie de famille normale. Un tel chaos semble insurmontable, malgré la présence d'Amérindiennes dans des rôles de mères de famille exemplaires. En effet, ces trois films présentent des femmes d'un certain âge dont l'innocence enfantine habituellement associée à de nombreuses princesses a disparu pour laisser place à des femmes responsables capables de gérer leur vie de famille.

<sup>490</sup> Turner/MGM, Script collection, *Across the Wide Missouri*, 1951, A-89, Test Scenes From Nipo Strongheart, 14 juin 1950 au 5 juillet 1950, p. 2. AMPAS.



Elles sont complètement assimilées, et seuls leurs habits et leurs coiffes laissent deviner leur origine amérindienne. Cependant, malgré des efforts non négligeables de la part des familles interraciales pour se conformer à la société américaine, la fatalité s'acharne sur ces familles, et il est démontré que l'amour ou l'éducation ne sont pas suffisants pour assurer un avenir serein à ces familles.



*Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954) AMPAS

Outre *Broken Lance* et *Flaming Star* un autre film mise sur l'importance d'une famille soudée pour relever son intrigue filmique. Il s'agit de *Last Train From Gun Hill*. La mère de famille, Catherine, est violée et tuée par le fils de Craig Belden, joué par Anthony Quinn, qui prend la défense de son fils, et ce, malgré l'amitié qui le lie au shérif de la ville, le mari de Catherine. Premièrement, Catherine est un autre exemple de la possibilité probante d'une Amérindienne dans le rôle d'une mère responsable, qui se protège autant qu'elle ne protège son fils (elle blesse au visage l'un des agresseurs avec le fouet et elle fait fuir son fils afin qu'il échappe aux deux agresseurs), mais sa vie s'arrête avec le racisme

<sup>491</sup> « *Broken Lance* », *Variety*, 23 juillet 1954, AMPAS.

des Blancs. Deuxièmement, Rick Belden a été élevé par son père, sa mère étant décédée. Ce schéma familial déséquilibré l'emmènerait donc, dans une société si attentive aux valeurs familiales, à adopter un comportement peu exemplaire. Il va ainsi s'attaquer à la figure maternelle par excellence, celle de l'Amérindienne, mère « spirituelle » de par son lien avec la terre. Il la méprise, et traduit par cette attitude son rejet, voire sa vengeance, envers sa propre mère qui l'a, d'une certaine façon, abandonné.

Le premier personnage de femme amérindienne présentée sous l'angle de la mère et de l'épouse dévouée est celui de Nat-U-Rich dans *The Squaw Man*. Dans la version de 1931, Nat-U-Rich est l'incarnation de la mère universelle, qui réussit le pari de réaliser le sacrifice ultime pour son mari tout en pensant au bien-être de son fils. Le scénario décrit ce moment tragique :

« (3-21) ' - You don't suppose I'd allow my boy to come into the world branded with illegitimacy, do you ?' A moment ago she uttered an inarticulate sob, but now as she fully grasps the meaning of the words, there breaks from her lips, the English word 'No' which rings out on the night air with a wild cry of protest, the cry of protest, the cry of universal motherhood. It should be given with terrific abandon. At the same time that she utters the cry of protest, she kneels and throws her arms about the child and holds him to her breast with fierce tenacy, her face wild-eyed with terror seem over the child's shoulder. Play Indian music until her exit. (3-22) He gently disengages the boy from her grasp. She rises, looks long in Jim's eyes but seeing him immovable, she accepts the inevitable, goes without a struggle, with a calmness terrible to see. Upstage she turns, look at Jim and the boy, makes a half-movement of entreaty, which dies half-born, turns slowly drifts out into the right. »<sup>492</sup>

### 2.4.3 *Amour et métissage*

Face à la problématique du métissage planant sur toute relation interracial, les sentiments et l'amour semblent rapidement esquissés. Pourtant, ils demeurent présents, entremêlés au romantisme et à la nostalgie. Pour *White Feather*, la rencontre près d'un lac entre Appearing Day et Tanner fait preuve d'une sorte de romantisme innocent, voire enfantin, mais non dénué de stéréotypes. Dans le script, les producteurs décrivent cette scène ainsi :

« She lifts her lips to him, holding the soap in one hand, the basket of berries in the other. Josh looks at her soft lips, finds the temptation to oblige too irresistible, and his lips meet hers as he takes her shoulders in his hands. The lips are soft and yielding and he lets the kiss linger, pleased in spite of himself. (Close shot. Josh and Appearing Day. Day) The sun shadows flicker her face as her lips finally leave his, and it is clear that she

<sup>492</sup> Script, *The Squaw Man*, AMPAS.

has been moved, she is a little breathless. (...) She lifts her lips to him and closes her eyes. Against his better judgement, but certainly enjoying the experience, Josh obliges. This time, she is stirred, and somewhat frightened by the feelings within her. She doesn't smile now, but is obviously flustered. Her eyes cling to his questioningly, then suddenly she turns and is gone. Josh watches after her, deeply moved himself. »<sup>493</sup>

Une critique de *The Big Sky* en oublie la crainte du métissage pour acclamer la beauté de l'amour qui unit Teal Eye à Boone Caudill : « *Interwoven among the harrowing adventures is a tender romance between the Indian girl and Martin.* »<sup>494</sup> Parfois, l'amour peut être ramené à des valeurs proches de la nature, et donc particulièrement poétiques, fidèlement à l'image que se font les Américains des Amérindiens. Par exemple, dans *Yellowstone Kelly* (Gordon Douglas, 1959), film relatant les aventures d'un trappeur, Wahleeah, jeune femme Arapaho, déclare : « *No man can take my love. It must be given as the sun gives warmth in the gray of dawn.* »

Dans *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Laurent Jullier dresse le portrait de certains des héros hollywoodiens, souvent mélancoliques, qui « *hésitent entre passion, concupiscence et charité* ». <sup>495</sup> Si l'on considère notre filmographie dans son ensemble, le regard du héros westernien sur l'Amérindienne s'inscrit précisément dans cette perspective. Jullier établit deux camps, l'un matérialiste, l'autre idéaliste. Le premier mise sur l'instinct de reproduction. Le deuxième camp, souvent choisi par les réalisateurs hollywoodiens, s'avère plus romantique. Lui-même est scindé en deux parties : Agapè et Eros.<sup>496</sup> L'amour d'Agapè s'applique aux histoires d'amour entre certaines des Amérindiennes princesses (celles dévouées) et des Blancs. Il est défini en ces termes par Jullier :

« Puisque l'autre s'est rendu admirable, en quelque sorte *aimable* (en donnant sa vie pour le salut d'un homme, en sacrifiant son fils unique), aimons-le. Ici, l'amour se maîtrise ; *on peut y arriver*. On *décide* d'aimer, éventuellement contre vents et marées, c'est-à-dire d'*aimer quand même*. Les manches retroussées, on s'accorde pour co-construire un couple qui, sur le papier, n'a pas le moindre avenir mais dont les circonstances particulières exigent la formation. (...) Nombre d'humanistes célébreront cet amour dénié, à la fois débarrassé des oripeaux du transcendantalisme et du cynisme des matérialistes, comme la plus belle chose qui puisse arriver dans l'existence

<sup>493</sup> Leonard Goldstein Collection, Folder 84, *White Feather*, Screenplay by Delmer Daves and Leo Townsend, based on story "My Great-Aunt Appearing Day," Revised *White Feather*, 10 juillet 1954, AMPAS, p. 48-49.

<sup>494</sup> « *The Big Sky* », *Hollywood Reporter*, 9 juillet 1952, AMPAS.

<sup>495</sup> Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Editions Stock, 2004, p. 34 « *Ils ont, chevillé en eux, sinon le sentiment tragique de la vie, du moins le sentiment de la difficulté d'aimer.* »

<sup>496</sup> Jullier se base sur l'étude de Anders Nygren, *Eros et agapè – La Notion chrétienne de l'amour et ses transformations*.



humaine. »<sup>497</sup>

Cet amour est illustré dans la plupart des films muets, où l'Amérindienne se dévoue pour le héros, qui lui offre en retour son amour. Leur histoire tient maladroitement le temps du film, et ce temps unique immortalise un amour rare, celui improbable et respectueux de deux personnages de la Conquête de l'Ouest. Face à cet amour, Eros représente la passion irrationnelle, la fusion à tout prix. Ces cas-là sont davantage associés aux amours des métisses animées d'une passion ravageuse et destructrice, comme Lewt et Pearl dans *Duel in the Sun* par exemple.<sup>498</sup> Cet amour inconditionnel enflamme les deux amants, qui ne cherchent pas à comprendre cette attraction, et la « subissent » jusqu'à la mort.

#### 2.4.4 Un thème universel : *Roméo et Juliette revisité*

Deborah Small et David Avalos ont tourné une vidéo titrée *Mis\*ce\*ge\*NATION*. La narratrice, qui est selon des directives du script « *a tourist guide for the multiculturally impaired* », présente Ramona comme étant « *the Pocahontas of pluralism, the Malinche of multiculturalism, California's Mother of Miscegenation* ». Elle est l'héroïne d'une histoire bien connue « *You already know the story, even though you've never heard of it. It's Last of the Mohicans, West Side Story and La Bamba all at the same time. If you've seen one, you've seen 'em all.* »<sup>499</sup> Si les films regorgent de stéréotypes, voire même de références racistes, les scénaristes, réalisateurs et producteurs ne semblent pas particulièrement conscients d'imposer une telle vision de par l'image de l'Amérindienne et sa relation avec l'homme blanc. En effet, ils y voient avant tout une histoire qui a toujours « fonctionné ». L'histoire indémodable de Roméo et Juliette plaît à un vaste public et rapporte régulièrement beaucoup d'argent que son support soit littéraire, théâtral ou cinématographique. L'histoire de Roméo et Juliette permet un tragique qui est exploité sous toutes les formes possibles.

Elle permet également de présenter une histoire d'amour sur fond historique. Les intolérances du moment, notamment dues à la vague d'immigration contemporaine, sont

---

<sup>497</sup> Jullier, Laurent. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>498</sup> Le parcours de Pearl fait penser à ceux d'Emma Bovary (*Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1857), que Jennifer Jones jouera également en 1949 sous la direction de Vincente Minnelli, ou de Jeanne (*Une vie*, Maupassant, 1883).

<sup>499</sup> Small, Deborah. Avalos, David. *Ramona: Birth of a Mis\*ce\*ge\*NATION*, a Book-in-Progress, 1993, in Noriega, Chon A. "Birth of the Southwest: Social Protest, Tourism, and D.W. Griffith's *Ramona*, in



présentées sous un angle acceptable. C'est le cas pour *West Side Story* (Jerome Robbins et Robert Wise, 1961), où Tony, dans le clan des Jets (anglos) tombe amoureux de Maria, immigrée de Porto Rico avec sa famille, pourtant destinée à épouser Chino, un autre PortoRicain. A nouveau, c'est la jeune fille qui est « porteuse d'exotisme » et jouée par une actrice américaine, Natalie Wood, maquillée pour le film. Cependant, ce n'est pas elle qui meurt à la fin du film, mais Tony. Elle devient à sa mort un symbole de la paix :

« How do you fire this gun Chino? By pulling this little trigger? How many bullets are left Chino? Enough for you? Or you? All of you! You all killed him! And my brother! And Riff! Not with bullets and knives! With hate! Well, I can kill now too, because now I have hate! How many can I kill Chino? How many? And still have one bullet left for me? Don't touch him! Te adoro Anton. »

Comme parfois dans les films, l'homme est puni pour avoir choisi une femme de couleur. Dans *West Side Story*, Maria devient à la fois la raison pour laquelle les deux clans cessent de s'affronter et la porte parole de la paix, un rôle que connaît bien l'Amérindienne.

Nous ne savons pas ce que devient Maria par la suite. Nous pouvons supposer qu'elle continuera à s'intégrer dans la société américaine (elle travaille comme couturière), mais elle choisira certainement un prétendant parmi les autres membres de la communauté portoricaine. Concernant les Amérindiennes, elles sont d'abord « blanchisées », américanisées, afin que le spectateur américain puisse s'identifier à elle. Alors que le métissage n'est pas envisageable à moyen et long terme, elles aussi sont amenées à retourner dans leur tribu. Comme vu précédemment, beaucoup de films muets proposent cette fin. Plus tard, pour celles qui retournent dans leur tribu (Ramona, Seniora Devereaux dans *Broken Lance...*), leur accueil paraît naturel alors qu'elles n'ont plus de contact avec leur tribu d'origine depuis longtemps. De plus, ce retour devrait être d'autant plus difficile qu'un fossé s'est creusé. Ce sont des femmes qui ont appris une autre langue, l'anglais, ont connu une vie culturelle différente, et leur retour chez les leurs semble improbable.



L'amour fou, l'amour passion, l'amour impossible : Pearl et Lewt agonisant dans *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) (Capture d'écran)

#### 2.4.5 Les notions de dévouement et de sacrifice : « *White man, thou shalt not die; or I will die with thee.* » (*The Indian Princess or La Belle Sauvage*)<sup>500</sup>

Selon McKenney et Hall (*History of the Indian Tribes of North America*, 1836), dans les tribus amérindiennes « *the men are free, and the women are slaves.* »<sup>501</sup> Cette citation met en lumière la soumission de l'Amérindienne et l'ingratitude de l'Amérindien. Elle sous-entend également que les Blancs sont plus civilisés et courtois envers les femmes. Cette perspective triangulaire entre l'Amérindienne, l'Amérindien et le Blanc met en valeur les traits de chacun des trois personnages principaux : par exemple, Disney, en

<sup>500</sup> Citation extraite de la pièce de théâtre *The Indian Princess : or La Belle Sauvage*, écrite en 1808 par James N. Barker, in Friar Ralph E. et Natasha A. *Op. cit.*, p. 22.

1995, applique ces données à John Smith, l'Anglais courageux ; Pocahontas, l'héroïne, et Kocoum le prétendant indigne. Dans cette relation triangulaire, chacun possède un rôle bien défini envers les deux autres : Pocahontas est désolée de ne pas désirer se marier avec Kocoum. Elle est dévouée à John Smith au point de risquer sa propre vie pour sauver la sienne. Dans la version de 1953, Rolfe dit à Pocahontas, regardant le bateau de Smith s'éloigner pour rentrer en Angleterre : « *You're a wise lady... to sacrifice your happiness for a man's dream.* » Smith aime Pocahontas davantage pour ce qu'elle représente que pour ce qu'elle est réellement. Il n'a que peu de contact avec Kocoum. Dans ces cas-là, le Blanc n'a pas un rôle déterminant face à cet Indien « concurrent ». Dans le film, c'est le jeune Thomas qui tue Kocoum. En revanche, ce dernier s'avère agressif et envieux envers Smith. Quoiqu'il en soit, la princesse reste dévouée au Blanc, le sauve, mais, en tant que figure de la paix, ne va pas nécessairement battre ou tuer l'un des siens pour célébrer son amour avec l'Américain. En revanche, elle trahit certains membres de sa tribu par ses actes. Ses trahisons donnent une raison, selon les Blancs, à ne pas la considérer entièrement comme l'une des leurs. Certes, elle se sacrifie pour eux, mais la trahison est une notion bannie dans la culture américaine. Elle pourrait se retourner contre eux.

Ainsi, dans notre filmographie, seule une Amérindienne est capable de se dévouer à un Blanc sans trahir les siens. Ceci lui permet d'ailleurs d'accéder à la possibilité d'une union interracial. Appearing Day, dans *White Feather* (1955), film dérivé de *Broken Arrow*, maintient un lien particulier avec sa famille tout en étant très proche des Blancs, notamment Josh Tanner. Les producteurs insistent sur le fait que sa dévotion et son amour pour Tanner ne signifie pas pour autant trahir les siens : « *Because at the end of the story Appearing Day convinces Little Dog that Josh is really his friend – scene 274 – it might be advisable to show a very close bond between brother and sister throughout the story. In scene 86, for instance, when Little Dog is telling Josh his sister acted as interpreter for their father when he went to Washington, he can say she has much wisdom for a woman.* »<sup>502</sup> Bien que ce commentaire soit misogyne, il permet de hisser Appearing Day à une place où elle n'a pas besoin de commettre un sacrifice radiant ses origines. Elle réussit un rôle d'ambassadrice de la paix, sans trahir les siens, sans mourir et pouvant vivre avec Tanner.

<sup>501</sup> Bolt, Christine. *American Indian Policy and American Reform: Case Studies of the Campaign to assimilate the American Indians*, New York, Routledge, 1990, p. 252.

<sup>502</sup> *White Feather*, Cuts and Comments, 'The Challenge', Script, 11 mars 1954, AMPAS.



« *Rape racially pollutes. Sacrifice, however, racially purifies* »<sup>503</sup> : le sacrifice permet à l'Amérindienne de se purifier et d'accéder à une forme de rédemption. Souvent, le sacrifice n'est pas toujours un acte spontané. L'Amérindienne peut se sentir redevable envers un Blanc, qui l'a aidée ou sauvée d'une situation délicate auparavant. Ceci commence dès le plus jeune âge, avec la fillette dans *Broken Doll*. Elle reçoit une poupée de la part de jeunes Anglo-américaines. En guise de reconnaissance, la petite fille les prévient de l'attaque imminente de sa tribu. L'Amérindienne de *Red Girl and the Child* poursuit les kidnappeurs de l'enfant du Blanc qui l'a protégée de la malveillance d'ivrognes. Dans *An Apache Father's Vengeance*, la princesse amérindienne sauve l'officier blanc qui l'a protégée auparavant.<sup>504</sup> La dévotion « par remerciement » se poursuit dans les années 1970, avec *The Outlaw Josey Wales*, où le personnage de Clint Eastwood vient en aide à Little Moonlight, agressée par des cow-boys. Comme Swan, dans *Jeremiah Johnson*, elle voue une admiration inconditionnelle au héros. Cependant, le sacrifice devient de plus en plus subtil, et moins spectaculaire que l'opposition de Pocahontas à la décision de son père de tuer Smith. Pourtant, le résultat demeure souvent le même : la mort.

Pour illustrer la vie tragique des Amérindiennes, quelques films du début du XX<sup>e</sup> siècle, à la théâtralité exacerbée, permettent de mieux appréhender la fonction de la jeune femme dans la relation qu'elle entretient avec le héros blanc. La fin de *Iola's Promise* (D. W. Griffith, 1912) montre la jeune femme rejoignant - très péniblement suite à des blessures infligées alors qu'elle aidait les Blancs - Jack, et lui donnant l'or qu'elle a trouvé pour lui : « *See... I keep my promise. I have found... the little stones... with yellow specks.* » Puis, elle s'effondre dans ses bras, laissant Jack et Dora s'unir. Les notions de sacrifice et de dévotion sont récurrentes, sans doute à cause de la légende de Pocahontas, qui s'est interposée pour empêcher la mort de John Smith - selon les dires de celui-ci - la mort étant la sentence imposée par son père, Powhatan. Dans *The Kentuckian* (Wallace McCutcheon, 1908), après avoir sauvé et soigné dans un tipi son futur mari qui s'est fait attaquer, la jeune Amérindienne se marie avec lui, mais assiste au départ de celui-ci lorsqu'il reçoit une lettre recommandant l'éducation de leur enfant dans l'Est du pays. Cette problématique de l'éducation des enfants métis est souvent évoquée : dans *White*

<sup>503</sup> Little Jr, Arthur L. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>504</sup> Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, *Op. cit.*, p. 176.



*Fawn's Devotion, A Play Acted by a Tribe of Red Indians in America* (1910) et les trois *Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1914, 1918, 1931), l'héroïne se suicide car il lui est insupportable de voir son mari et ses enfants partir.

L'intérêt du bien-être de l'enfant et le sacrifice se retrouvent parfois également étroitement liés, comme dans *Across the Wide Missouri*, où le script indique que le sacrifice est davantage porté sur son fils, le narrateur, que sur son mari : « *Kamiah is killed defending her baby* », <sup>505</sup> bien que le film rappelle que la jeune femme Blackfoot « n'existe que par son mari » lorsqu'on peut lire sur sa tombe : « *Kamiah, wife of Flint Mitchell*. » Dans *Life of a Cowboy* (Edwin S. Porter, 1906), l'Amérindienne fait davantage que de s'éclipser pour laisser le couple américain savourer leur amour : elle tue un « méchant » qui s'apprêtait à tuer le héros. Dans *Tell Them Willie Boy is Here*, la mort de Lola reste mystérieuse pour les Amérindiens. Le sacrifice n'est pas explicite, l'idée du meurtre étant mise en avant. Selon eux, soit Willie l'aurait tuée afin qu'elle ne se fasse pas capturer, soit elle s'est donné la mort afin de laisser Willie libre de continuer son évasion. Dans les deux cas, elle devient martyre. Quant au héros, la mort de l'Amérindienne lui renvoie un sentiment de propre survie. Cette notion de survie est plus présente dans le western que dans la science-fiction, car la survie physique est plus importante dans le western. <sup>506</sup>

La mort de l'Amérindienne ne signifie pas systématiquement la mort d'une princesse. Certaines, comme Nita (*Arrowhead*) et Hannah (*Unconquered*) sont des personnages complexes, loin de l'innocence enfantine qui se dégage d'héroïnes telles que Sonseeherah (*Broken Arrow*). Malgré une présence oscillant entre la froideur de la femme fatale et le stoïcisme généralement attribué aux Amérindiens, les jeunes femmes semblent mettre le héros en danger de par leurs actions portant contre les Blancs. Nita et Hannah se dévouent tout de même au héros, et connaissent la même fin tragique que les princesses : « *It has usually been the Indian woman who died to provide the tragic but the "inevitable" ending for a racist audience. Indian women were generally portrayed as sexually more free than white women, even being casually given to passing whites for the night, as in The*

---

<sup>505</sup> Turner/MGM Script collection, *Across the Wide Missouri*, 1951, A-89, p. 38, AMPAS.

<sup>506</sup> Davis, Robert Murray. *Playing Cowboys. Low Culture and High Art in the Western*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, p. 96.

Searchers (1956) »<sup>507</sup> Dans ce cas, le rachat des femmes amérindiennes par le sacrifice n'est pas suffisant et les films se terminent sur une fin « raisonnable », c'est-à-dire une séparation du couple interracial.

L'un des paradoxes des films est qu'ils allient mort tragique des Amérindiennes et « happy end ». Une fin heureuse est souhaitée et souhaitable : la censure l'encourage, mais d'eux-mêmes les réalisateurs ont tendance à appliquer ce penchant qui est gage d'un plus large succès au box-office. Pour *Apache* (Robert Aldrich, 1954), la fin tragique est changée maladroitement en un dénouement heureux : Bronco et Nalinle ne sont ni séparés, ni morts. Certains films, pendant l'âge d'or, sous-entendent même la possibilité d'une union interracial (*The Big Sky*), mais la plupart d'entre eux sont des échecs au box-office, et restent des westerns mineurs dans l'histoire du cinéma : *The Indian Fighter* (André de Toth, 1955), *White Feather* (1955), *The Last Hunt* (1956), *Run of the Arrow* (Samuel Fuller, 1957), *Yellowstone Kelly* (Gordon Douglas, 1959). Généralement, la mort tragique de l'Amérindienne n'apporte pas avec elle une fin dramatique. Au contraire, les studios misent sur un Happy End systématique, principalement depuis la Grande Dépression des années 1930. Sa disparition constitue en réalité le « climax », précédant le point final du film. Un Happy End permet de clôturer le récit et de mettre un terme à l'existence imaginaire, puisqu'il sous-entend que les gens heureux n'ont plus d'histoires à raconter,<sup>508</sup> et que leur vie se limite à l'image d'une fin de conte : « *Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants* », ceci étant vrai pour les héros blancs, bien que certains westerns ne montrent cette image qu'à l'arrière plan avec des personnages secondaires, préférant insister sur la liberté vitale au colon ou au cow-boy (*Northwest Mounted Police*, 1940). Le Happy End est également perçu comme un procédé économique : il laisse une sensation de satiété au spectateur et lui signifie que la projection est terminée et quitter son fauteuil pour le suivant.<sup>509</sup> Les études prouvent que les spectateurs préfèrent un Happy End, démontrant ainsi le sentiment de satisfaction qu'il procure. L'apparition finale de l'Amérindienne se situe dans le climax de la narration. Elle est un faire-valoir de ce Happy End. En effet, par sa disparition, elle permet d'autant plus de rehausser les valeurs positives du final : la paix dans *Broken Arrow* (1950) et *Little Big Man* (1970) ou le bonheur dans *Across the Wide Missouri* (1951). Dans ce film, le personnage de Clark Gable choisit tout d'abord Kamiah

<sup>507</sup> Price, John A. *The Stereotyping of North American Indians in Motion Pictures*, *Op.cit.*, p. 84.

<sup>508</sup> Nacache, Jacqueline. *Op. cit.*, p. 105.

par simple intérêt, puis tombe amoureux d'elle.

Les jeunes spectateurs de *Pocahontas* (1995) se montrent déçus de ne pas voir la fin traditionnellement offerte par Disney, à savoir un mariage comme on peut en voir dans les contes de fées : *"It was great, but I wanted them to be boyfriend and girlfriend,"* déclare Stephanie Lewis, huit ans. *"I didn't really understand why he wanted to go back to England,"* avoue Travis Behrendt, âgée de dix ans. *"I would like to see her married,"* explique Erica Thompson, cinq ans. Certains adultes conservent cette candeur - et les préjugés - en déplorant la fin : *« The only part I didn't like was the ending »* explique Dolores Medina, âgée de 51 ans. Cependant, d'autres pensent que la fin est un bon choix : *« I liked the ending. Normally the Disney movies always end with the guy and the girl getting together. I think this was a good change »* pense Steve Thompson (44 ans). Jackie Voss, 33 ans, dit : *« Pocahontas and John Smith don't end up together, but they still keep their people from fighting each other. That's really the happy ending. »*<sup>510</sup> Ces deux témoignages montrent d'une part que l'impossibilité de se métisser reste dans les esprits, et d'autre part que la mort de l'Amérindienne et la separation du couple ne sont pas considérés comme un obstacle au Happy End. Au contraire, comme dans *Broken Arrow*, une telle separation permet la paix entre deux peuples. Ainsi, la mort de Pocahontas est donc l'incarnation du climax typique, étudié ci-dessus. En réalité, le long-métrage animé recycle le conte de fée autant qu'il n'en modifie les codes, comme le souligne un article du *New York Times* : *"The movie is more emphatically a romance, a radical fairy tale that preserves love at first sight but lets go of happily ever after."*<sup>511</sup> Le producteur James Pentecost explique le choix de ne pas marier les deux personnages principaux :

Because this film does not have the traditional Disney ending, we looked at films like *Casablanca*, *Roman Holiday*, *The Way We Were*, and *Green Card* to understand what made them so appealing even though the couple didn't stay together." "In Pocahontas, their love for one another has completed something in each of them. She has now reached maturity and a stature where she can be a leader among her people and he has found something that he had been longing for all his life. Even though they can't physically be together, their lives have changed for the better and they have caused the two sides to see each other in a different light and realize that they have to co-habitate or perish."<sup>512</sup>

<sup>509</sup> Ibid., p 105, Jacqueline Nacache envisage le Happy End comme un « droit acquis par une société qui s'épanouit dans l'aisance matérielle. », p. 107.

<sup>510</sup> Chris Riemenschneider, "Pocahontas' Fans Prefer Happy Endings," *Los Angeles Times*, June 26, 1995, AMPAS.

<sup>511</sup> Caryn James, "Belle and Ariel Never Chose Duty Over Love," *The New York Times*, 18 June 1995, p 13, AMPAS.

<sup>512</sup> Walt Disney Pictures presents Pocahontas, BROCHURE, p. 38, AMPAS.

2.4.6      *La fonction tragique du sacrifice : « For a woman to be good, she must be dead, or as close to it as possible. »*<sup>513</sup>

Dans son article « Le suicide comme meurtre d'une identité », Daniel Dagenais envisage cet acte non comme la conséquence d'un signe de vulnérabilité chez un individu, mais plutôt chez des groupes sociaux.<sup>514</sup> Dans ce cadre, l'Amérindienne devient la représentante du « Vanishing Indian ». Certes, nous pouvons envisager le sacrifice des femmes amérindiennes pour les Américains comme une dérivation d'un acte à la fois patriarcal et raciste. Cependant, c'est omettre que cette notion est classique pour les femmes dans la tragédie. La femme en elle-même est vue comme « sacrificable » : « Like the animal and the infant, but to a lesser degree, the woman qualifies for sacrificial status by reason of her weakness and relatively marginal social status. That is why she can be viewed as a quasi-sacred figure, both desired and disdained, alternately elevated and abused. »<sup>515</sup> Selon Karl Menninger, à l'origine du suicide est la passion. Plus précisément, il y a trois passions : tuer, être tué ou puni, et mourir. Au lieu d'un réel désir de mourir, ce serait plutôt la volonté de tuer ou d'être tué (ou puni).<sup>516</sup> C'est ainsi que la nature violente de l'Amérindienne exulte, même si son geste est retourné contre elle-même. Freud va jusque parler de « meurtre inversé », ce qui est le cas de Nita par exemple, qui adopte le point de vue de Bannon et s'identifie ainsi à lui en choisissant de cesser de vivre, et donc d'exister pour lui.<sup>517</sup> Un autre exemple illustrant cette théorie est celui de Nat-U-Rich dans les trois versions de *The Squaw Man*. Une couverture publicitaire dévoile une photographie avec un texte expliquant la dévotion, inéluctablement liée au sacrifice, dont fait preuve l'Amérindienne : « *When you fall in love with an Indian girl, she does not stand aside when you fight. No siree, she comes of a terrible ancestry, and the chances are she'll kill the other fellow before you can – as she does in the picture.* »<sup>518</sup>

<sup>513</sup> Dworkin, Andrea. *Woman hating*, New York, Dutton, 1974, p. 42.

<sup>514</sup> Dagenais, Daniel. « Le suicide comme meurtre d'une identité », *Recherches sociographiques*, vol.48, n°3, 2007, pp139-160, p. 144.

<sup>515</sup> Girard, René. *Violence and Sacred*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, p 141-142, in Little Jr., Arthur L. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>516</sup> Menninger, Karl. *Man Against Himself*, Harverst Brace and Co., 1966, in Dagenais, Daniel. *Op.cit.*, p 147

<sup>517</sup> Freud, Sigmund. « Mourn and Melancholia », *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV*, Londres, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1973, in Dagenais, Daniel. *Op. cit.*, p. 147.

<sup>518</sup> Date inconnue, *The Squaw Man*, Motion Picture Directory, Pictures that are playing to-day, by Edwin Milton Royle, AMPAS.



On parle souvent de « mourir pour son pays ». Par son suicide, l'Amérindienne meurt non pas pour sauver sa tribu, mais pour ce nouveau pays auquel les Américains l'associe en lui faisant commettre cet acte. Elle intègre donc d'une certaine façon les Etats-Unis, mais cette intégration est rapidement avortée à cause de la peur du métissage. Dans les films, son suicide s'effectue généralement par un coup de poignard. D'une part, ceci relève d'une commodité propre aux films muets. Se donner un coup de couteau dans le cœur est l'un des moyens les plus théâtraux pour s'ôter la vie. Dans les westerns, le revolver, arme du cow-boy, est davantage utilisé pour des attaques, des batailles avec les Indiens ou des duels, toujours à une certaine distance. D'autre part, un tel acte permet une certaine dramaturgie, qui rappelle certaines pièces de théâtre classique, mais aussi quelques tableaux comme ceux de Lucrecia Romana se suicidant : « *Her wound becomes a kind of signum, not just a (sign)nature but a "cutting into."* In these paintings Lucrece's cutting into herself or cutting off herself frames her and her hand in the act of self-signing or self-signifying. She writes herself into being as a subject in the very gesture she uses to erase her subjectivity. »<sup>519</sup> Le sacrifice est un acte qui élève l'Amérindienne et tend à la rapprocher de la blanche. Pour le roman *Oroonoko* (Aphra Behn, 1688), plusieurs critiques considèrent que le suicide de Imoinda, Afro-américaine, la « projette » au rang d'Amérindienne, appuyant ainsi l'échelle raciale (Blanche, Amérindienne, Noire).<sup>520</sup>

#### 2.4.7 Le thème de l'eau comme référence anglo-saxonne et référence chrétienne

Les références aquatiques sont récurrentes, et permettent de nombreux rappels à la culture anglo-saxonne, dont des allusions bibliques. Dans les films, le thème de l'eau intervient en tant que métonymie de l'idéologie américaine. Cet élément insiste précisément sur le paradoxe soulevé par Joel Roberts Poinsett (1779-1851). En effet, le thème de l'eau souligne l'ambiguïté – la distance pour reprendre le terme exact de Poinsett – entre d'un côté une chrétienté commune et universelle, ainsi que le Droit Naturel défini par les Lumières, et de l'autre côté des pratiques de déportation et d'extermination.<sup>521</sup> Les

<sup>519</sup> Little Jr., Arthur L. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>521</sup> Drinnon, Richard. « The Metaphysics of Empire Building : American Imperialism in the Age of Jefferson and Monroe », in Krenn, Michael L. *The Impact of Race on U.S. Foreign Policy, A Reader*, Garland Publishing, Inc., A Member of the Taylor & Francis Group, 1999, p. 45.

films explorent le thème de l'eau comme principe baptisant, prioritairement pour les femmes amérindiennes souhaitant s'unir avec le héros blanc. En revanche, un tel dispositif ne les protège pas d'une mort certaine.

Tant dans la culture américaine qu'amérindienne, l'eau est systématiquement alliée à la vie. Les films, qui reprennent des éléments religieux, montrent une eau qui peut être à la fois calme et destructrice. Le lac, si calme, renvoie à un lieu d'harmonie souvent utilisé comme cadre agréable : *The Mended Lute* et *The Squaw's Love*. Thomas Cole (*Essays on American Scenery*, 1836) fait entrer dans la tradition « luministe » les scènes du film *The Song of the Wildwood Flute* tournées près de la rivière Hudson : « *a most expressive feature : the unrippled lake, which mirrors all surrounding objects.* »<sup>522</sup> La rivière, quant à elle, est alliée à la vivacité et à la notion d'innocence enfantine. De plus, sous forme de vapeur, elle devient synonyme de purification. *Running Deer (A Man Called Horse)*, 1970) se purifie de la sorte avant son mariage. Ainsi peut-on mettre en évidence le pouvoir symbolique de l'image comme vecteur d'un message implicite concernant le métissage grâce à la thématique de l'eau.

L'eau apparaît comme l'origine, la mère universelle.<sup>523</sup> L'aspect féminin de l'eau est courant dans la culture populaire et artistique. La femme amérindienne devient, pour les colons puis pour les réalisateurs, une naïade, une néréide. Récurrente dans les écrits des pionniers, la sensualité des femmes amérindiennes est mise en avant dans les films, comme en témoigne le film *Captain John Smith et Pocahontas* (Landers, 1953). Paraissant évoluer dans un hammam, les jeunes Algonquines ingénues se prélassent dans un lac, sous l'œil attentif de John Smith. Le thème de la maternité et de la vie apparaît également dans la version plus récente de la légende de Pocahontas, où sa grand-mère est réincarnée en un saule pleureur dont les racines tentaculaires puisent à la fois dans la terre et l'eau pour s'élever en un lien spirituel (*Pocahontas*, Gabriel & Goldberg, 1995).

Lac ou rivière : ces deux formes que prend l'eau génèrent paisibilité ou impétuosité. Peu d'exemples utilisant la rivière, vivace et dynamique, subsistent dans les films. Le courant de la rivière permet de mettre en scène des femmes amérindiennes en

---

<sup>522</sup> Simmon, Scott. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>523</sup> Baird, Robert D. *Category Formation and the History of Religions*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1991, p. 75.

canoë. Il s'agit parfois d'une fuite, comme en témoignent diverses scènes dans les films du début du siècle. Par exemple, dans *Hiawatha* (1913) les personnages se déplacent en canoë, bien que le voyage soit rarement à but concret ; il s'agit souvent d'un départ. « *Les civilisations qui se sont construites autour de fleuves ont intégré la notion de départ et de voyage à celle de la mort : partir loin sur le fleuve ou la mer, " c'est mourir un peu " »*.<sup>524</sup> Ainsi, dans *The Mended Lutte* (Griffith, 1909), le couple principal prend la fuite en pagayant sur la rivière avant de se faire rattraper. Plus tragique, la fin de *A Romance of the Cliff Dwellers* (Edison, 1911) montre la jeune Amérindienne et celui qu'elle a sauvé dériver sur un canoë, avant de chuter dans les rapides. La turbulence de l'eau est également présente dans *The Red Girl* (Griffith, 1908), engendrée par la bagarre des quatre protagonistes. Ceux-ci, après une course poursuite sur la rivière, tombent à l'eau et se battent. Dans *The Big Sky*, le « monde se dédouble (...) à l'intérieur de lui-même, autour du fleuve comme axe de symétrie. »<sup>525</sup> Quoique instable, la rivière est ici un repère.



<sup>524</sup> Jaskulké, Élisabeth. « Eau, Symbolisme, et Religions »  
[http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_2002/jaskulke/article.htm](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2002/jaskulke/article.htm), site consulté le 7 avril 2010.

Concernant ce thème de l'eau comme élément vivant, tourbillonnant, sans nécessairement représenter un danger, la chanson « Just Around the Riverbend », interprétée au début du film *Pocahontas* (Gabriel & Goldberg, 1995) permet de mettre en relief l'aspect enfantin, innocent et insouciant de la jeune femme. Souvent l'eau est alliée au thème de l'enfance. L'enfant peut être maléfique s'il sort des eaux, miraculé s'il est sauvé. A la fin de la chanson, Pocahontas sort la tête de l'eau, après avoir fait croire à Nakoma qu'elle se noyait. Dans le film, libre interprétation de la vie de la jeune femme amérindienne, la rivière est un lien entre le commencement et la tentative d'aboutissement : la jeune femme entame son parcours initiatique sur son canoë, pagayant vivement au milieu de cette eau virevoltante (« *The water's always changing, always flowing* ») et pleine de surprises (« *What's around the riverbend / Waiting just around the riverbend* »). Elle se pose de multiples questions, notamment concernant son éventuel mariage avec Kocoum (« *Can I ignore that sound of distant drumming / For a handsome sturdy husband / Who builds handsome sturdy walls / And never dreams that something might be coming? (...) Should I choose the smoothest curve / Steady as the beating drum? / Should I marry Kocoum? / Is all my dreaming at an end?* »)<sup>526</sup> Pocahontas insiste sur la variabilité de la rivière qui peut offrir plusieurs chemins, malgré le parcours linéaire qu'elle offre.

L'eau impétueuse donne parfois vie à une femme dangereuse : les réalisateurs poursuivent l'idée de la figure de la Sirène développée par Asebrit Sundquist dans *Pocahontas & Co.: The Fictional American Indian Woman in Nineteenth-Century*

---

<sup>525</sup> Durafour, Jean-Michel. *Op. cit.*, p. 165.

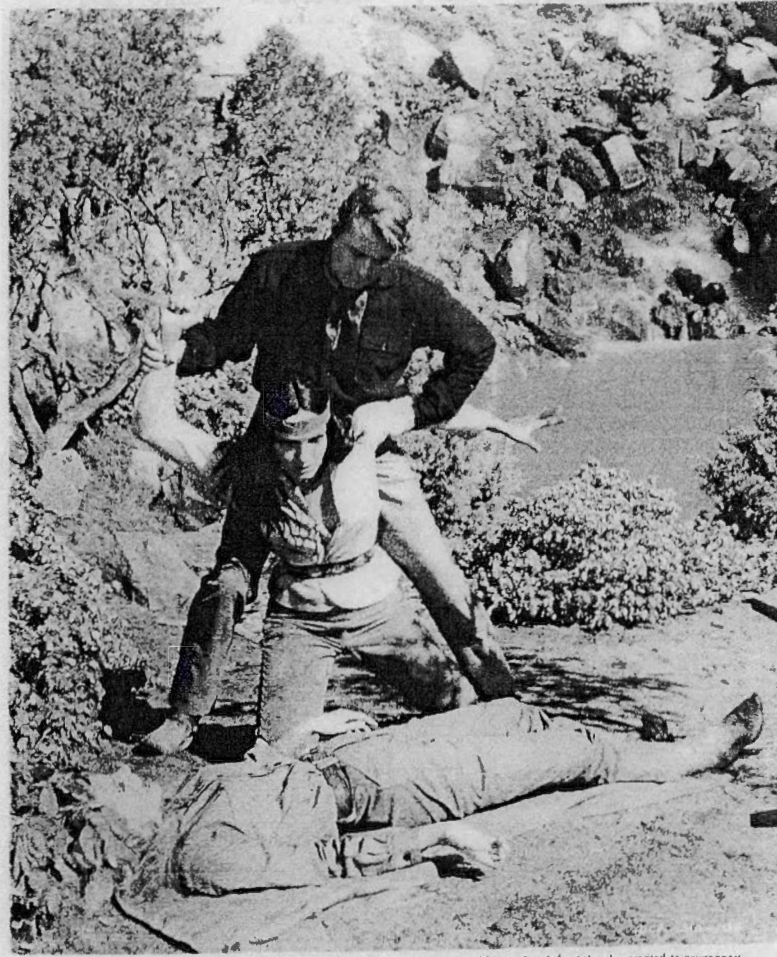
<sup>526</sup> What I love most about rivers is: / You can't step in the same river twice / The water's always changing, always flowing / But people, I guess, can't live like that / We all must pay a price / To be safe, we lose our chance of ever knowing / What's around the riverbend / Waiting just around the riverbend / I look once more / Just around the riverbend / Beyond the shore / Where the gulls fly free / Don't know what for / What I dream the day might send / Just around the riverbend / For me / Coming for me / I feel it there beyond those trees / Or right behind these waterfalls / Can I ignore that sound of distant drumming / For a handsome sturdy husband / Who builds handsome sturdy walls / And never dreams that something might be coming? / Just around the riverbend / Just around the riverbend / I look once more / Just around the riverbend / Beyond the shore / Somewhere past the sea / Don't know what for ... / Why do all my dreams extend / Just around the riverbend? / Just around the riverbend ... / Should I choose the smoothest curve / Steady as the beating drum? / Should I marry Kocoum? / Is all my dreaming at an end? / Or do you still wait for me, Dream Giver / Just around the riverbend?



*Literature : A Study of Method.*<sup>527</sup> Son portrait se caractérise par des attributs qui font d'elle une femme « grande, forte et belle, prête à tuer, avec des bijoux et de la peinture pour mettre en valeur son attrait, effrontée, sûre d'elle, fausse et cruelle, superficielle, non sincère, égoïste et traître, intéressée par ce qui lui rapporte, intelligente, capable de manipuler et tromper ». Les thèmes associés à elles sont la mort, la violence, la victimisation, l'amour allié à la passion et la trahison. La femme sirène est l'un des visages de l'Amérindienne dans la littérature, ce visage étant « mauvais ». Sur une des affiches de *Apache Woman* (Corman, 1955), la jeune métisse se baigne nue dans un lac, un revolver à la main. Ajoutons que son statut de métisse la propulse vers un rôle de « méchante », car les métisses sont régulièrement stigmatisées et rejetées de la communauté blanche. Dans *Mackenna's Gold* (Thompson, 1969), Hesh-Ke s'allie à Colorado, couple miroir des héros Mackenna et Inga Bergmann. Les quatre personnages se baignent dans un lac, les deux premiers sont nus, les deux autres, habillés. C'est alors que Hesh-Ke tente de noyer Bergmann, en l'attirant vers les profondeurs. Cette dernière est sauvée par MacKenna.

---

<sup>527</sup> Sundquist, Asebrit. *Pocahontas & Co.: The Fictional American Indian Woman in Nineteenth-Century Literature : A Study of Method*, Solum Forlag, 1986.



*MacKenna's Gold* (J. Lee Thompson, 1969) AMPAS

Le principal atout de la thématique de l'eau pour les réalisateurs est sa capacité à transmettre à elle seule toute une signification basée sur la religion et l'idéologie américaine. En effet, l'eau renvoie à la notion de purification, prenant la forme du baptême, référant ainsi à la tradition judéo-chrétienne. Les Américains utilisent principalement un lac pour exprimer le rite de purification nécessaire à la femme amérindienne pour « fréquenter » un blanc. Pourtant, ceci n'est qu'éphémère, le temps du film : la femme décède souvent à la fin du film, laissant le héros américain libre, et parfois même un enfant. Nous pouvons donc parler de « baptême métaphorique », offrant temporairement aux héroïnes amérindiennes un contact avec un Américain.

Le lac est un lieu de rencontre idéal pour un couple interracial. La métaphore opère dans de nombreux films, et rappelle la rencontre entre Moïse et sa future femme près d'un

puits. Le point d'eau demeure un symbole présent dans les westerns car, en plus de sa fonction romantique (cette métaphore souligne la rareté et la pureté de l'amour par le biais de l'eau), il lie deux êtres dont l'union sera quasi systématiquement détruite. Dans *Broken Arrow* (Daves, 1950), Sonseeahray, interprétée par Debra Paget, rencontre Tom Jeffords (James Stewart) près d'un lac. C'est un moment calme d'échange, qui mènera à un mariage. Il en est de même dans *White Feather* (Webb, 1955) où les deux personnages principaux se rencontrent, discutent et s'embrassent près d'un étang. C'est également le cas de Yellow Mocassin et O'Meara dans *The Run of the Arrow* (Samuel Fuller, 1957), qui se prélassent près d'un lac.

L'eau en tant qu'élément purificateur apparaît notamment dans les films de Disney. Les deux Amérindiennes (Tiger Lily dans *Peter Pan* et Pocahontas), avant de rencontrer la communauté blanche, passent par un processus de purification, nécessaire pour approcher les occidentaux. Disney ne formule pas explicitement cette allusion à la religion. Dans *Peter Pan* (1953), Tiger Lily est attachée à un rocher par le Capitaine Crochet. Ce n'est qu'après avoir passé quelques secondes sous l'eau que Peter Pan la sauve. Dans les films mettant en scène des femmes captives, le thème de la purification est également présent. Par exemple, dans *Dance with Wolves* (Costner, 1990), l'héroïne se baigne dans un lac. Ce second baptême permet aux captives de réintégrer la société Américaine. À l'inverse, Rachel (*The Unforgiven*) est une captive Kiowa retenue par la famille Zachary. Lorsqu'elle revoit son frère Ben, leur rencontre se passe dans un lac, une façon pour elle de se purifier, puisqu'elle va apprendre qu'il n'est finalement pas son frère, et va s'unir à lui. L'eau liquide seule n'est pas la seule façon d'aboutir à une purification : dans *A Man Called Horse* (Silverstein, 1970), la vapeur d'eau permet à Running Deer de se purifier avant son mariage avec le héros blanc, John Morgan. Nue, seule, elle se conforme à ce rite de passage, qui empêcherait tout conflit entre les deux mariés.

Quant à Pocahontas, elle tombe à l'eau à la fin de sa chanson, et reste immergée quelques secondes. Cet épisode se situe au début du film, avant la rencontre avec John Smith. Ce baptême métaphorique n'est pas le seul élément biblique. Les occidentaux assimilent l'acte de bravoure à une sorte de « commencement absolu »<sup>528</sup> pour les colons. De plus, dans la réalité, la jeune femme est présentée à la Cour d'Angleterre en 1616 par son nom de baptême : Rebecca. Dans la Bible, Rebecca donne vie à des jumeaux. Yahweh



dit alors à Rebecca, alors enceinte d'Esau et Jacob: "*Two nations are in your womb, and two peoples, born of you, shall be divided; the one shall be stronger than the other, the elder shall serve the younger.*" Cette citation fait directement allusion à la relation entre l'Angleterre et les Etats-Unis. L'arrivée en Angleterre est rarement décrite dans les films (*Captain Smith and Pocahontas*, *Pocahontas II A Journey to a New World*). La traversée de l'océan est à nouveau symbolique à la fois de la notion de purification, de transition, et de départ – puis de mort. Proche d'un purgatoire, le voyage de la jeune femme l'épuise, et elle décède suite à une pneumonie ou une tuberculose contractée sur le bateau qui la ramenait en Virginie.

L'histoire se répète pour Rachel, la captive Kiowa dans *The Unforgiven*. Elle est adoptée par la famille Zachary. Dans la Bible, Jacob, le fils cadet de Rebecca, rencontre Rachel près d'un puits (comme c'est le cas pour la rencontre entre Rebecca et le serviteur de Dieu qui l'enverra près de Isaac) et lui apprend qu'ils sont cousins. Dans le film, Ben Zachary et Rachel sont frère et sœur d'adoption, mais il y a une attirance palpable entre les deux. C'est une sorte de désir qui ressort de l'attitude extrêmement protectrice de Ben, qui va au-delà d'un amour fraternel, puisqu'ils s'embrassent à la fin. Dans la Bible, Jacob épouse Rachel, mais celle-ci est inféconde. Pour cette raison, Rachel fait en sorte que Jacob épouse sa servante Bilha. C'est peut-être ce qui explique le choix de ce prénom : certes il y a une union interracial, mais le fait qu'elle reste stérile est « rassurant » pour les Américains. Cependant, dans la Bible, elle finit très tardivement par avoir deux enfants, dont la naissance du deuxième lui coûte la vie.

La dernière version de Pocahontas en date, *The New World*, vient ponctuer ces multiples références à l'eau comme élément purifiant pour l'Amérindienne. Cependant, elles s'avèrent plus négatives, et moins innocentes que les précédentes. Pendant le prologue insistant sur la nature sauvage dans laquelle vivent les Algonquiens, la musique de James Horner cède la place au prélude de l'opéra « *Das Rheingold* », composé par Richard Wagner. Le prélude va crescendo, d'une sorte de bourdonnement suggérant les ondulations de la rivière du Rhin vers une apothéose qui relate le moment où les ondines comprennent que Alberich, un nain de Nibelheim, choisit, en conséquence des moqueries

---

<sup>528</sup> Bonnet, Audrey. *Op. cit.*, p. 89.



de ces dernières, l'or et la puissance à l'amour.<sup>529</sup> C'est ici une métaphore du choix de la plupart des colons, intéressés par la richesse et le pouvoir. Les histoires d'amour de Pocahontas, dont seule celle avec John Rolfe semble être proche de la réalité, ne sont pas une priorité, si ce n'est pour des fins monnayables (l'enlèvement de Pocahontas par les colons, puis son mariage à Rolfe), publicitaires (le journal de John Smith) et propagandistes (la jeune femme à la Cour d'Angleterre).

## 2.5 Etude du choix des prénoms

« Nommer c'est déjà prendre possession »<sup>530</sup> : les colons attribuent à l'Amérique un nom en référence à Amerigo Vespucci, et décrivent les Amérindiens selon leurs critères, à savoir Peaux Rouges ou Indiens, par exemple. Dans les films, les prénoms sont eux aussi le fruit de l'imaginaire américain. Les scénaristes choisissent des prénoms en fonction de la manière dont ils se représentent les femmes amérindiennes. Si dans notre thèse l'étude des prénoms des Amérindiennes se situe dans la partie consacrée au métissage, c'est parce que leur division en deux groupes met en lumière l'attitude des Américains face à l'Indianité des femmes (des prénoms Amérindiens, souvent très poétiques), ou face à l'assimilation de celles-ci (des prénoms anglais). Dans le premier cas, le choix des prénoms se porte vers un élément naturel (Sunshine dans *Little Big Man*), un animal (Swan dans *Jeremiah Johnson*) que représente tout particulièrement l'héroïne. D'autres femmes amérindiennes ont leur nom conservé en langue amérindienne (*Sonseearah* dans *Broken Arrow*, *Hesh-ke* dans *MacKenna's Gold*), mais une traduction est souvent proposée, généralement de façon didactique. Dans le second cas, les femmes au prénom d'origine biblique sont souvent métisses ou assimilées. Elles sont souvent des personnages sombres, et reflètent la crainte américaine vis-à-vis du métissage : il n'y a pas que leur physique qui les rapprochent des Blancs, il faut compter également sur un prénom qui les fonde dans la société. Restent celles que les Blancs « hispanisent » : Seniors Devereaux (*Broken Lance*) et Spanish Woman (*Cheyenne Autumn*).<sup>531</sup>

<sup>529</sup> Dargis, Manohla. "The New World (2005), When Virginia Was Eden, and Other Tales of History", *The New York Times*, 23 décembre 2005.

<sup>530</sup> Péan, Stanley. « L'Amérique : une fiction ? : quelques considérations sur l'Amérique 'états-unienne', réelle et fictive, et *La première personne* de Pierre Turgeon », *Urgences*, n°34, 1991, pp 20-33, p. 21.

<sup>531</sup> Le personnage de Chihuahua, dans *My Darling Clementine*, reste ambigu sur ses origines amérindiennes. Elle est présentée comme Mexicaine, et seule la réplique de Wyatt Earp pourrait trahir son origine Amérindienne, quand il la menace de la renvoyer dans sa réserve.

### 2.5.1 Prénoms traduits en anglais

Les premiers prénoms « typiquement » amérindiens littéralement traduits en anglais et se référant à des animaux sont souvent représentés par le faon et la colombe : White Fawn (*White Fawn's Devotion*, 1910), Silver Fawn (*The Squaw's Love*, 1911), White Fawn (*Buck's Romance*, 1912), Fawn (*Just Squaw*, 1919), Little Fawn (*Chief Crazy Horse*, 1955), Dove Eyes (*The Song of the Wildwood Flute*, 1910), Little Dove (*Little Dove's Romance*, 1911), Little Dove (*His Punishment*, 1912) et White Dove (*White Dove's Sacrifice*, 1912). Le premier exemple montre une jeune femme dont on ne comprend guère le but réel, si ce n'est celui de garder son mari lorsqu'elle fait semblant de se suicider. Ceci vaut à son mari de passer pour un meurtrier et d'être poursuivi. James Young Deer la présente comme une femme de caractère. Il semble avoir choisi cette appellation avec moins « d'arrière-pensées » que les Blancs dans le sens où ce prénom est davantage textuel que symbolique, bien que la blancheur étaye la notion de pureté. Dans *Buck's Romance*, White Fawn, comme Look dans *The Searchers*, suit vainement le héros partout, pour finalement être délaissée et retourner auprès des siens. Cette fois-ci, la jeune femme semble être une victime, et donne l'impression d'être un petit animal sans défense qui ne comprend pas la situation.

Dans *Just Squaw* (1919), le rôle de Fawn figure parmi les plus intéressants concernant la conception anglo-saxonne du métissage. Sur son lit de mort, la mère amérindienne avoue à son fils que sa sœur Fawn est en réalité sa belle fille blanche, bien qu'elle ne le sache pas. Celle-ci rencontre un Blanc, qui pense qu'elle est métisse, et tombe amoureux d'elle. Ils subissent des remontrances (« *She's just an half-breed squaw* »), sont confrontés à un obstacle (un prétendant amérindien), une réalité sociale (« *No, you're white, and I'm an Indian* ») et des regrets (elle déclare : « *Oh if I were only white* »). Découvrant à la fin qu'elle est blanche, elle peut vivre avec l'Américain. Ici, seul Fawn, et non White Fawn, est suffisant, puisque la jeune femme est blanche. Il aurait donc été redondant selon les cinéastes d'utiliser un adjectif qualifiant la pureté et la blancheur de ce faon.

Concernant *White Dove's Sacrifice* (1912), le film n'est que peu compréhensible, car il manque la première partie, suite à une détérioration du nitrate. Dans la seconde, Billy, un Blanc élevé chez les Amérindiens, sauve Emma. Le chef veut alors qu'il épouse

White Dove (« *Marry White Dove or die at dawn* »). Cette dernière a conscience qu'il aime Emma et l'aide à s'enfuir afin qu'il puisse vivre avec sa promise. *The Song of the Wildwood Flute* (1910) présente une relation intertribale. Dove Eyes refuse son prétendant amérindien, pour choisir Gray Cloud qu'elle entend jouer de la flûte. Pourtant Dove Eyes épouse son prétendant. Elle souffre de ne plus voir Gray Cloud. Son mari, plein de remords, retourne chercher Gray Cloud afin qu'il vive avec Dove Eyes. Elle a ici un rôle relativement passif d'amoureuse éconduite. Dans *Little Dove's Romance* (1911), la jeune femme est sauvée d'une chute de cheval par un colon qui la ramène au fort. Les membres de la tribu partent à la recherche de Little Dove, qui les empêche d'attaquer le fort. Son amour pour son sauveur n'est pas réciproque, et elle choisit l'un des siens (qui la sauve d'une agression).

Le thème de la colombe permet explicitement une référence à la paix et à l'amour fidèle. Ce sont précisément les fonctions de l'Amérindienne. D'une part, elle est une intermédiaire de choix qui peut engendrer la paix, à tout le moins une trêve, de par ses relations tribales et son contact privilégié avec les blancs. D'autre part, elle voue un amour indéfectible au héros américain, souvent platonique, parfois non réciproque. White Dove se voit attribuer le qualificatif « blanche », car elle personnifie ces deux aspects en aimant et sauvant Billy. Dove Eyes renvoie à la pureté de l'âme, puisque l'on considère que les yeux sont le reflet de l'âme. Little Dove, quant à elle, représente l'amoureuse inconditionnelle. « Little » renvoie à son côté enfantin et naïf d'avoir cru qu'un mariage interracial aurait pu avoir lieu. Il amoindrit également la portée pacifiste de la colombe, pour ne garder que le thème de l'amour et de la dévotion.

Les autres prénoms amérindiens écrits et prononcés en anglais sont relatifs à des animaux, mais également à la beauté de la nature en général. Swan (*Jeremiah Johnson*) et Running Deer (*A Man Called Horse*) sont choisies non pas en fonction des caractéristiques intrinsèques des jeunes femmes, mais plutôt selon la vision du héros, porte-parole du cinéaste. Swan est dotée d'une beauté élégante et discrète. Comme la colombe, le cygne peut représenter l'amour fidèle et unique, de par sa longue relation monogame au cours de sa vie. Dans le film, Swan reproduit ces critères en restant fidèlement et silencieusement aux côtés de Jeremiah Johnson, pour ensuite devenir sa femme. Running Deer, quant à elle, est plus farouche et vive. De « Fawn » à « Deer », nous passons de la juvénilité à l'âge adulte. Ce n'est pas directement le cas des Amérindiennes, dont les âges ne sont que peu

différents. En revanche, ce parcours illustre plutôt l'évolution des cinéastes, qui nomment leurs personnages « Fawn » au début du XX siècle, puis « Deer » en 1970. Au début du XX siècle, la nostalgie de la fin du mythe de la Frontière est rapidement retranscrite au cinéma, avec « les cow-boys et les Indiens », où des adultes jouent dans un genre déjà qualifié de « puéril » par certains : le western. Dans les années 1960 et 1970, c'est un peu comme si la société américaine arrivait à maturité avec les Droits Civiques, la remise en question de la Guerre du Vietnam, la naissance de l'écologie.

La beauté de la nature sert souvent de support à l'attribution des noms aux personnages. Les yeux turquoise de Teal Eye (*The Big Sky*) sont nommés ainsi en référence à la couleur de la sarcelle. Corn Blossom (*Redskin*) fait penser à l'épanouissement (Blossom) et la richesse de la nature (Corn). Dans *Iola's Promise*, les origines grecques du prénom Iola signifient « aube de couleur violette ». Sunshine (*Little Big Man*) fait également référence au soleil, celui-ci plus royal que l'aurore. Sunshine est effectivement une femme forte qui donne des ordres à Little Big Man et accouche seule, sans aide. De nombreuses allusions à la nuit mettent en valeur le côté sombre et inconnu, mais aussi étincelant des Amérindiennes : Rising Moon (*The Mended Lute*), Sky Star (*The Invaders*) et Starlight (*Red Love*). L'étoile est aussi un guide dans la nuit, et l'Amérindienne représente cet astre qui va guider les Blancs dans la nature (Sacagawea) et au sein de leur tribu (Sonseeahray), tout comme les éclairer au sens symbolique (John Smith, Jeremiah Johnson).

Debra Paget, qui joue Sonseeahray dans *Broken Arrow*, tient deux autres rôles principaux dans deux autres films : celui d'une femme amérindienne dans *The Last Hunt*, et *White Feather* dans le film éponyme. Dans le premier, elle demeure anonyme, malgré sa place importante, entre deux blancs, le « bon » et le « méchant ». Les Amérindiennes sans nom se font rares après la période des films muets, où cette démarche est assez courante. Ainsi, pour ce film, ce choix met en avant sa neutralité et sa soumission. Elle ne fait « qu'exister discrètement ». Dans *White Feather*, elle retrouve le rôle de la jeune princesse innocente et spontanée. Ce film paraît dériver de *Broken Arrow*, sauf qu'il se termine sur une vie possible pour Josh Tanner et White Feather. Ce film rencontre un succès bien moindre que *Broken Arrow*. La notion de blancheur illustre par la personnalité pure et innocente de White Feather.



Un cas particulier est celui de l'héroïne Navajo dans *Laughing Boy*, qui n'entre pas dans la catégorie « poétique » des femmes précédentes. Tout du moins n'y rentre-t-elle plus. En effet, le nom de Lily (lys en français) lui est attribué à l'école. Ce nom, synonyme de pureté et d'amour chaste, n'est pas celui sous lequel elle se fait connaître. « Slim Girl » ôte à la jeune femme son innocence, ce qui est prévisible au vu des ses activités de prostitution. Considérée comme une vamp usant de ses charmes, elle est la seule à posséder un prénom en lien avec son physique. Le nom de Slim Girl ne sous-entend pas qu'elle est belle. La beauté pour les cinéastes est particulièrement mise en valeur chez les femmes citées précédemment qui vont puiser leur grâce et leur innocence dans la nature. Le nom de Slim Girl décrit son corps mince et trahit son absence d'identité.

### 2.5.2 *Prénoms conservés en langue amérindienne*

D'autres prénoms sont conservés en langue amérindienne, mais, à un moment du film, une traduction s'impose. Sonseeahray, dans *Broken Arrow*, veut dire Morning Star. Même sachant cela, Jeffords continue de l'appeler Sonseeahray, sans doute pour démontrer sa volonté à apprécier et respecter le peuple de Cochise. Cela trahit également les prémisses d'un *Going Native*, plus courant dans les années 1960 qu'en 1950. Minnehaha, dans *Hiawatha*, signifie Laughing Water. A nouveau le prénom de Minnehaha est plus connu que sa traduction. Le prénom en langue amérindienne le plus légendaire est Pocahontas, bien que seuls certains écrits historiques et littéraires aient expliqué la signification de son prénom original, Matoaka, qui souligne son côté espiègle, enjoué et même dévergondé. Si les scénaristes choisissent de laisser certains prénoms en langue amérindienne, c'est sans doute pour ajouter une pointe d'exotisme. L'exotisme est d'autant plus présent avec une traduction qui permet au spectateur de connaître un peu mieux l'héroïne, bien qu'elle soit réduite qu'à un trait de caractère ou à une particularité.

L'œuvre de Louis L'Amour, *Hondo*, est tournée par John Farrow en 1952. Dans le roman, Hondo se lance dans un monologue poétique en expliquant la signification du nom de sa défunte femme. Il est métis d'origine Apache Mescalero, et pendant son séjour de cinq ans chez les Apaches, il a épousé une Amérindienne. Elle s'appelle Destarté :

It means like Crack of Dawn, the first bronze light that makes the buttes stand out against the gray desert. It means the first sound you hear of a brook curling over some rocks – some trout jumping and a beaver crooning. It means the sound a stallion makes when he whistles at some mares just as the first puff of wind kicks up at daybreak. It means like

you get up in the first light and you and her go out of the wickiup, where it smells smoky and private and just the two of you there, and you stand outside and smell the first bit of the wind coming down from the high divide and promising the first snowfall.<sup>532</sup>

Pour les Américains, un nom amérindien signifie exotisme, mais aussi gage d'authenticité. Donner un simple nom amérindien fait référence à la culture amérindienne sans pour autant développer davantage d'aspects amérindiens, et surtout sans faire parler les Amérindiens dans leur langue tout au long du film. Seuls quelques films, dont *Dances With Wolves*, se lanceront dans cette tâche.

### 2.5.3 Les prénoms américanisés ou hispanisés des femmes amérindiennes

Les principales représentantes de cette tendance sont Maya (*Just an Indian*), Ramona, Hannah (*Unconquered*), Catherine Morgan (*Last Train From Gun Hill*) et Neddy (*Flaming Star*), ainsi que des métisses : Nita (*Arrowhead*), Pearl (*Duel in the Sun*), Colorado (*Colorado Territory*), et Louvette (voire Lupine, *Northwest Mounted Police*), Isabel II (*Legends of the Fall*).

Dans *Maya, Just an Indian*, l'héroïne revient de Carlisle<sup>533</sup>, rencontre Bill, un Blanc qui la courtise, et à qui elle confie l'endroit où se situe un trésor. Puis, après leur mariage, l'homme repart, se remarie avec une Anglo-américaine. Deux ans plus tard, Maya apprend que Bill a besoin d'argent. Armée d'un couteau, elle va trouver l'Américaine dans le but de la tuer. Cette dernière, malade, est alitée. Maya se ravise en la voyant et en découvrant un bébé dans la chambre. Elle dépose même l'or sur la table. A nouveau, le rôle de l'Amérindienne est synonyme de dévotion absolue. Maya, qui signifie « goutte de mer » en hébreu, est déesse de la fertilité et du printemps dans la mythologie romaine. Dans la mythologie grecque, elle est également associée au thème de la fertilité, bénéficiant de l'hypocoristique « petite mère » car elle veille aux accouchements. Le prénom Maya apparaît seulement à partir des années 1980. Les scénaristes ont donc sans doute choisi ce prénom en référence au peuple d'Amérique Latine, sans qu'il n'y ait pas de lien réel avec les Mayas dans le film.

---

<sup>532</sup> Hitt, Jim. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>533</sup> Carlisle Indian Industrial School (1879-1918) en Pennsylvanie.



Quant à Ramona, d'origine espagnole signifiant « Protecting hands » (et plus lointainement en Allemand « protection et conseil »), ce prénom est rendu célèbre grâce au roman de Helen Hunt Jackson. Ce choix démontre son assimilation totale dans la communauté espagnole, avec sa mère adoptive Seniora Moreno. Alessandro est également un Amérindien doté d'un prénom espagnol. En revanche, au fur et à mesure du film, Ramona semble « s'ensauvager » et puiser dans son origine Amérindienne.

Hannah, qui signifie gracieuse en hébreu, joue un rôle de « méchante » dans *Unconquered*, avant de se sacrifier pour le héros. Hannah, dont la référence biblique à ce prénom implique les notions de beauté et de passion, mais aussi de stérilité temporaire, est souvent attribué par les Puritains aux XVI et XVII siècles. Dans la Bible, Hannah est la femme de Elkanah, marié également à Peninnah. Elle est sans enfant, et prie Dieu d'avoir un fils pour ensuite le lui « rendre ». Assez âgée, elle donne naissance à son fils, Samuel, puis le sacrifie. Dans le film, Hannah est une Amérindienne d'âge moyen. Elle est associée au méchant de l'histoire (Martin Garth). Jalouse, elle est en concurrence avec l'Anglo-américaine Abigail, qu'elle met en danger tout au long du film. A la fin, se dévouant au héros, elle meurt. Elle est l'un des rares personnages binaires (son évolution est un peu semblable à celle de Maya), passant de la cruauté à la gentillesse. D'ailleurs, son nom est un palindrome, car il se lit identiquement de la droite vers la gauche et vice-versa, et il renvoie à la dualité qui l'anime et qui prend deux directions également : celle de la violence envers Abigail, et celle de l'adoration envers Holden.

Catherine Morgan (*Last Train From Gun Hill*) possède un nom plus « quelconque » dans le sens où il s'avère assez courant dans la culture anglo-saxonne et ne possède que peu de références explicites (en grec la pureté et le traitement dégradant subi, ce qui est le cas pour la femme du shérif qui protège son fils et est victime de viol). La déesse Hécate, dont est dérivé le nom de Catherine, connaît un visage plus sombre que son apparent portrait positif : elle est associée à la fertilité (Catherine Morgan a un fils, et nombre d'Amérindiennes sont liées à la fertilité de par la relation qu'elles entretiennent avec la terre et la vie de la nature), à la richesse générée, quelle qu'elle soit (son mari est shérif, et ils vivent a priori une vie de famille stable), mais Hécate a un lien tout particulier avec la mort (Catherine Morgan meurt au tout début du film) et la nuit, plus précisément les cauchemars (le sort de sa femme hante le shérif). Elle représente également un lien entre le ciel, la terre et les enfers. La plupart des Amérindiennes sont également le symbole de la

nature tendant petit à petit vers l'enfer, qui devient une métaphore de la condition amérindienne.

Neddy, dans *Flaming Star*, reçoit un prénom de baptême masculin dérivé de Edmund. Il fait, comme Catherine, référence à la richesse : *Ed* signifie richesse en vieil anglais, et *mund* veut dire protection.<sup>534</sup> Comme Catherine Morgan, Neddy est manifestement un exemple, non pas nécessairement de l'assimilation, ni même de la femme au foyer (elle est masculinisée de par son nom), mais du rôle symbolique de la femme et également de la femme vis-à-vis de l'homme. Ces deux femmes sont tout particulièrement mises sur un piédestal, qui est d'autant plus spécial qu'il n'est pas seulement le produit d'un romantisme déplacé. Elles apparaissent en tant que gardiennes de la prospérité et du bonheur, apportant une stabilité « concrète » aux héros que ne pourrait pas apporter une Anglo-américaine. Catherine et Neddy sont moins superficielles, et ramènent les héros aux valeurs de la terre, mais soulèvent également à cause de leur mort la question de l'injustice.

Pour les métisses, le choix nominatif relève d'une optique différente. Leur nom est rarement dérivé de prénoms traditionnellement usités dans les pays anglo-saxons. Il n'y a pas un baptême, où l'on décide de leur octroyer un prénom noble et symbolique. La cérémonie la plus connue reste celle de Pocahontas qui est baptisée en Angleterre, et dont l'importance protocolaire a suscité quelques œuvres d'art (*The Baptism of Pocahontas*, peinture de John Chapman, 1840). Chacune des métisses reçoit un nom que l'on pourrait justement qualifier de « bâtard », dans le sens où ses origines renvoient à divers éléments. Pearl (*Duel in the Sun*) est la seule à s'inscrire dans la lignée des femmes précédentes, dotée d'un prénom victorien qui, donné comme surnom, prend une connotation juive. Certes, son utilisation semble très positive quand on connaît la beauté et la valeur d'une perle.

Cependant, Pearl fait également allusion à la mer et rappelle le portrait des Amérindiennes-sirènes développé par Asebriit Sundquist dans son étude sur les représentations littéraires des femmes amérindiennes. Avant tout, le choix du scénariste et

---

<sup>534</sup> Plus généralement, Neddy renvoie au bonheur et à la prospérité, comme l'indiquent les autres prénoms qui ont pu avoir une influence sur ce diminutif : Edward signifie le maintien de la prospérité et du bonheur,



du producteur s'est porté sur Pearl en établissant un parallélisme explicite avec le roman de Nathaniel Hawthorne (*The Scarlet Letter*) publié en 1850. Le personnage de Pearl est la fille illégitime de Hester Prynne, condamnée à porter la lettre A pour cause d'adultère et d'enfantement issu de cette relation. D'ailleurs, son mari légitime, médecin chez les Amérindiens, voit sa colère démultipliée par l'ensauvagement généré par ce contact, et est conduit par la même haine qui dirige le métis Nevada Smith dans sa quête. Cependant, si Hawthorne dénonce avec virulence le puritanisme, les auteurs de *Duel in the Sun* ne semblent pas employer cette référence comme allégorie dénonciatrice, mais au contraire comme argument appuyant l'hybridité inacceptable de Pearl. Parmi les autres rares prénoms à consonance anglophone chez les métisses, Isabel II (*Legends of the Fall*) porte le nom en honneur d'Isabel Ludlow, la maîtresse de maison. Le fait d'accoler le II à son prénom, le rend en quelque sorte royal, et lui accorde un statut de princesse « à la Pocahontas » que la fillette ne possède pas. De plus, la jeune fille regarde Isabel, la mère de Tristan, celui dont elle est éprise, comme un modèle, ce que fera Pearl avec Laura Mc Canless en tentant de la copier dans ses attitudes et son savoir-vivre. Elle devient alors une pâle copie de son modèle inaccessible, et fait penser aux Amérindiennes qui essaient des robes d'Anglo-américaines, espérant être comme elles.

Louvette, dans *Northwest Mounted Police*, est franco-crie, et son nom réfère à la couleur du pelage à la fois jaunâtre et noir, semblable à celui du loup. Elle a d'ailleurs tout du loup : une beauté sauvage non majestueuse alliée à une dangerosité prédatrice et sournoise. Elle trahit l'officier de la police montée Ronnie Logan, et le mène à sa perte. Ici son aspect sauvage rejoint l'image des Français et Canadiens français au cinéma : elle mange par terre, est furtive, fourbe et manipule les autres. Quant à Talu dans *Frozen Justice*, ce prénom ne renvoie pas à quelque chose de particulier, si ce n'est qu'un talus est un amas de neige au pied d'une montagne. Talu est l'une de ces métisses sans nom précis, ni Amérindien, ni Américain. Son prénom traduit un manque d'identité. Les Américains la perçoivent, comme Slim Girl, comme une femme perdue entre deux mondes et qui s'adonne à la luxure.

Deux métisses possèdent a priori des noms à consonance hispanique, trahissant l'origine de leur père. Nita (*Arrowhead*) et Colorado (*Colorado Territory*), sont deux

---

Edgar est attribué à la quête du bonheur et de la richesse, et Edwin approche également les notions de richesse.

métisses associées à un héros sombre (respectivement Bannon et MacQueen). Nita signifie « sérieuse » en Espagnol, mais aussi « ours » en Choctaw et « grâce » en Hébreu. Ces trois aspects personnifient exactement Nita dans le film, qui est à la fois complexe et mélancolique. Colorado fait allusion à l'Etat dont la capitale est Denver.<sup>535</sup> Dans le film, Colorado est donc reliée à la terre, comme beaucoup d'Amérindiennes. En revanche, plutôt que de choisir une fleur ou un animal, les scénaristes optent pour le trente-huitième Etat Américain. D'origine française (la Louisiane constituait une partie du Colorado) et espagnole, cet état, régulièrement associé dans les westerns aux Apaches, aux Arapahos et aux Cheyennes, devient américain au milieu du XIX siècle. Pour la jeune femme métisse en quête d'identité, un tel prénom suggère les différents conflits opérant à cet endroit à la fois entre les colonisateurs, les tribus et les deux ensemble.

D'autres Amérindiennes sont autant « hispanisées » que « dépersonnalisées » : Seniora Devereaux (*Broken Lance*) n'existe que par le nom de son mari, et Spanish Woman (*Cheyenne Autumn*) joue le rôle d'une intermédiaire diminuée dans la longue marche des Cheyennes. La première mise sur une nationalité espagnole inventée afin de faire taire les commérages et le racisme dans le village. Selon elle, une femme d'origine espagnole ou mexicaine est mieux acceptée qu'une Amérindienne. La deuxième semble être un personnage fantôme : elle permet à Deborah Wright de mieux appréhender le peuple Cheyenne, mais jamais son personnage n'est développé. Pourquoi l'a-t-on nommé ainsi ? Est-elle une Mexicaine captive des Cheyennes ? Ou a-t-elle simplement appris l'Espagnol ? Ces questions sont laissées en suspens. Ford n'a développé son personnage qu'à travers son rôle d'intermédiaire.

Pour conclure cette partie concernant les différents prénoms attribués aux Amérindiennes, nous remarquons qu'ils trahissent la vision des Américains sur l'exotisme et la définition de l'Indianité, ainsi que leur façon d'appréhender le métissage. Tout d'abord, les significations amérindiennes sont assez répétitives : les références animales démontrent la proximité de l'Amérindienne avec la nature. La colombe symbolise également ce que l'Amérindienne peut apporter à l'homme. Certes, la plupart des prénoms représente certaines des caractéristiques de ces femmes, mais ils en disent davantage sur les idéaux des Américains qui choisissent des noms poétiques. Il en ressort qu'ils

<sup>535</sup> D'autres films relient une Amérindienne à une ville : il s'agit de Wetona (*The Heart of Wetona*, Sidney Franklin, 1919), une ville en Pennsylvanie et de Kamiah (*Across the Wide Missouri*) une ville en Idaho.

considèrent souvent les femmes amérindiennes comme étant douces, fragiles et dévouées. Les références à la nature mettent en relief l'admiration qu'ils éprouvent pour leur beauté. En revanche, les métisses possèdent des prénoms qui ne trahissent pas toujours leurs origines, et c'est par cet usage que les Américains expriment leur opinion face au métissage. Elles perdent l'innocence que peuvent avoir les Amérindiennes, et se voient dotées de prénoms d'origine biblique ou bien faisant allusion à un lieu. Leurs prénoms, comme leurs cheveux relativement clairs et leurs yeux bleus verts, sont une forme d'accès détourné à la culture américaine. Cependant, les Américains sont attentifs à « toute trace de sang non blanc » et ils craignent de telles « infiltrations ». Le choix d'un prénom qui ne porte aucune trace d'exotisme ou de poésie les écarte de la civilisation amérindienne, autant que de la société américaine, d'autant plus que les prénoms sont rarement traditionnels (Colorado, Louvette).

## 2.6 Parallélisme entre la nature et la femme amérindienne

Le caractère ambivalent du métissage est avant tout exprimé par un parallélisme métaphorique entre la féminité et la virginité de la terre du Nouveau Monde et celles de la femme indienne, toutes deux à conquérir. Dès lors, l'accapARATION de l'Amérindienne devient légitime. Que ce soit dans les témoignages historiques, les œuvres littéraires ou les films, cette nouvelle terre apparaît comme le jardin d'Eden, un rêve pastoral, où l'homme blanc, Adam, rencontre une innocente ou dangereuse Eve. Le Mythe de la Frontière peut également être transféré sur la démarcation entre les couleurs de peaux, mais celle-ci ne peut pas être repoussée ; cette frontière raciale reste une limite, qui s'avère néfaste, voire dévastatrice, si elle est franchie : « *Tracer les frontières a été de tout temps l'œuvre sacrée par excellence ; les traverser relevait tantôt du jeu contestataire, tantôt d'une démarche initiatique confirmant leur efficacité symbolique.* »<sup>536</sup> On en remarque d'ailleurs les conséquences sur les générations futures, avec une description de la vie désaxée des enfants métis(es).

Selon les Américains, la terre qu'ils découvrent est vierge. Pourtant, elle est inviolée, mais pas vierge, puisqu'il y a des habitants. Cette obsession de la virginité les

---

<sup>536</sup> Stanek, Oleg. « Jeux à la frontière », *Urgences*, n°21, 1988, pp. 91-104, p. 99.

pousse soit à amalgamer les « sauvages » et la nature, soit à détruire ces premiers habitants : « *Il est clair que, en s'efforçant d'effacer toute trace des premiers occupants, l'Amérique essayait de se refaire une virginité.* »<sup>537</sup> François de la Bretèque démontre le lien étroit entre sujet et objet dans le principe de paysage, en citant tout d'abord la définition extraite du dictionnaire Le Robert : « *la partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde* ». <sup>538</sup> Selon Michel Collot, le paysage est un « *carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique.* »<sup>539</sup> Comme l'explique de la Bretèque, « *Le paysage n'est pas une substance neutre et amorphe (l'« étendue » dont parle Greimas). Il est la mise en forme d'un espace. Celle-ci se réalise à deux niveaux. Un premier très général, (...) celui de « l'homme » (que réitère, en somme, le regard du public de la salle). Un second, très fréquent, qui est le point de vue d'un personnage ou d'un groupe de personnages.* »<sup>540</sup> W.J.T. Mitchell envisage même le paysage comme la réalisation de l'impérialisme : « *Landscape might be seen... as something like the "dreamwork" of imperialism, unfolding its own movement in time and space from a central point of origin and folding back on itself to disclose both utopian fantasies of the perfected imperial prospect and fractured images of unresolved ambivalence and unsuppressed resistance.* »<sup>541</sup> Du paysage de western, se dégage une humanité rehaussant le sentiment simple des histoires, à savoir l'amour, le devoir et la vengeance.<sup>542</sup> Plus que d'amour, nous pouvons plutôt parler de romantisme. Le paysage de western est l'arrière plan idéal pour servir un tel romantisme. Les producteurs de *White Feather* le savent au point d'insister sur la mise en lumière du paysage comme argument romantique entre Appearing Day et Tanner : « *The scene will also have a more romantic quality because of the setting.* »<sup>543</sup>

Laurent Jullier démontre dans *Hollywood et la difficulté d'aimer* (à l'aide des arguments développés précédemment par Michel Rezé et Ralph Bowen dans *Key Words in*

<sup>537</sup> De la Bretèque, François. « Le paysage dans le western », in Camy, Gérard. *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, Directeur : Guy Hennebelle, Cinémaction, 1998, p. 60.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>539</sup> Collot, Michel. *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 5.

<sup>540</sup> De la Bretèque, François. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>541</sup> Mitchell, W.J.T. "Imperial Landscape," *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.10, in Wexman, Virginia Wright. "The Family on the Land, Race and Nationhood in Silent Westerns," in Bernardi, Daniel. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>542</sup> Delluc, Louis. *Photogénie*, M. de Brunhoff, Paris, 1920, in Ford, Charles. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>543</sup> *White Feather*, Cuts and Comments, 'The Challenge', Script, 11 mars 1954, p.5, scene 126, AMPAS.



le cinéma américain hérite du mythe romantique d'un Nouveau Monde libéré des lois les plus pesantes de la vieille Europe : dans *Atala*, Chateaubriand suggère qu'un amour meilleur pourrait trouver là à s'exprimer. Le salut par le retour à la nature, que vise le Sturm et le Drang, une branche allemande du romantisme, a plus de chances de réussir ici. Dans son poème *Amerika, du hast es besser!*, Goethe loue l'absence de traditions encombrantes et d'antiques bâtisses sur ce territoire vierge. Sur place, aux Etats-Unis, toute une idéologie du *méliorisme* – la perspective de créer un monde meilleur grâce au « pouvoir de la volonté » (*will-power*) – se développe entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe.<sup>544</sup>

C'est dans cet esprit que naît le Nouveau Monde à l'image d'une Reine Indienne : en 1857, une statue de bronze représentant une femme amérindienne avec une coiffe réalisée de plumes, est dressée au sommet du Capitole américain. Grâce à l'image de l'Amérindienne, les Américains peuvent à la fois s'appropriier cette nouvelle terre et s'octroyer une histoire ancienne se démarquant de celle Européenne.<sup>545</sup>

Avant de commencer cette étude basée sur la représentation symbolique de la terre américaine, une autre comparaison entre le viol de la terre et de la femme peut être établie, celle imaginée dans le pamphlet *The Discovery of a Gaping Gulf Where into England is Likely to be Swallowed by another French Marriage*, (John Stubbs, 1579) dénonçant la France violatrice de l'Angleterre. La France souhaite alors le mariage de François d'Alençon avec la reine vierge Elizabeth I. Ce pamphlet utilise la métaphore de la femme et de la terre agrémentée d'allusions religieuses pour démontrer que la France a envoyé non pas Satan sous la forme d'un serpent, mais un vieux serpent sous l'aspect d'un homme qui tente de séduire leur Eve, ce qui va causer à la reine et à son peuple la perte du Paradis anglais.<sup>546</sup> Dans les westerns, ces deux notions – la femme et la terre – sont régulièrement liées, à la fois sous le signe de l'harmonie et celui de la violence.

### 2.6.1 *Le sujet dans l'objet, l'Amérindienne dans la nature*

L'attrance pour la terre commence avant tout par le biais des femmes amérindiennes : les auteurs et réalisateurs utilisent la féminité comme emblème de cette nouvelle terre inconnue. Les Amérindiennes permettent un accueil maternel, alors

---

<sup>544</sup> Rezé, Michel. Bowen, Ralph. *Key Words in American Life – Understanding the United States*, Paris, SESJM-Armand Colin, 1998, in Jullier. Laurent. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>545</sup> Simmon, Scott. *Op. cit.*, p. 10.

que les pionniers craignent de trouver une nouvelle tribu inhospitalière. La vision des colons se poursuit dans la littérature : « *Whether individual authors have viewed our continent as a source of commercial gain or visionary wonder, a sharp focus on natural landscape as a distinctive American feature has recurred from John SMITH's description of flora and fauna to F. Scott FITZGERALD's evocation of the "fresh, green breast of the new world."* »<sup>547</sup> Les auteurs de *The Continuum Encyclopedia of American Literature*, Steven R. Serafin et Alfred Bendixen, démontrent que l'Amérique, en quête d'une identité se démarquant de la culture Européenne, jette son dévolu sur la nature, avec ses diverses représentations, dont celle de l'Amérindienne, comme élément de renaissance :

From hack writings in 19th-c. periodicals to the major works of the American Renaissance, repeated references to America as "nature's nation" reflected an exercise in cultural self-definition. If America lacked historical depth and endured European opprobrium for alleged cultural inferiority, native authors could cite romantic "nature" as a national birthright. In short, nature had supplanted the Bible as a guiding force for the young republic.<sup>548</sup>

Ceci signifie donc que dans ce cadre, l'Amérindienne devient un symbole identitaire. D'où le conflit entre son image divine et toute la problématique raciale qu'elle engendre. D'une manière plus générale, cette opposition transparaît entre la nature (les théories naturalistes) et le Darwinisme. La nature est mise en valeur par les naturalistes, les romantiques et les cinéastes. Des réalisateurs comme John Ford subliment le paysage de Monument Valley, et d'autres utilisent le Technicolor pour magnifier les décors en extérieur. Le Darwinisme et les théories évolutionnistes n'y subissent aucune mythification et l'homme y est présenté dans un immense univers. C'est le concept de *supernature* dont parlent Serafin et Bendixen :

A key to understanding literary naturalism is the discordance between nature and any conception of a *supernature*, an absence of spiritual connection undoubtedly influenced by Darwinian biology and its challenge to religious orthodoxy. Just as the new science minimized man's special place in the order of creation, the naturalists presented landscapes so vast and overwhelming as to stress man's puniness. (...) Frank NORRIS's *The Octopus* viewed America's westward expansion in naturalistic terms, though his Darwinism takes on mystical overtones.<sup>549</sup>

Le genre du western lie ces deux aspects, avec d'une part la glorification des grands

---

<sup>546</sup> Stubbs, John. *The Discovery of a Gaping Gulf Where into England is Likely to be Swallowed by another French Marriage*, Lloyd E. Berry, 1579, Charlottesville, University Press of Virginia for the Folger Library, 1968, p.3-4, in Little Jr., Arthur L. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>547</sup> Serafin, Steven R. Bendixen Alfred. *Op. cit.*, p. 810.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 810.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 811.

espaces et de la nature dans laquelle l'Amérindienne possède une place prépondérante, et d'autre part un Darwinisme social, qui stratifie les « races ».

Dans "The Imperial Gaze: Native American, African American, and Colonial Women in European Eyes," Kirsten Fischer consacre une partie aux représentations des femmes amérindiennes. Elle explique que dès l'arrivée des premiers colons, la femme amérindienne est une allégorie pour l'Amérique. Par exemple, le dessin de Jan van der Straet, *America*, montre une Amérindienne accueillante, gracieuse et dénudée. Ainsi, des débuts de la colonisation jusqu'aux réalisations hollywoodiennes, la terre du Nouveau Monde est féminine. Elle est d'ailleurs cultivée par un Amérindien en arrière plan de la gravure réalisée par Théodore de Bry en 1590, représentant au premier plan Adam et Eve. A gauche, une Amérindienne est assise avec son enfant. Ces représentations maternantes des premières découvertes du Nouveau Monde se transformeront toutefois petit à petit en images de cannibalisme.

Cependant, la terre n'est pas que maternante, car la relation des Blancs envers les Amérindiennes est avant tout sexuelle, même si les Blancs peuvent rechercher une protection maternelle, mise en valeur dans le dessin cité ci-dessus par les courbes généreuses et arrondies de la femme Amérindienne. A tort, le territoire leur paraît vierge parce que rien n'est « travaillé » et les tribus, réparties de manière éparse, semblent nomades. William Strachey pense que les Anglais peuvent donc exploiter « *those benefits... which god hath given unto them (Indian men), but evolved and hid in the bowels and womb of their Land (to them barren, and unprofitable, because unknowne)* ». <sup>550</sup> Walter Raleigh parle de la Guyane comme étant « *a countrey that hath yet her maidenhead, never sackt, turned, nor wrought, the face of the earth hath not bene torne, nor the virtue and salt of the soyle spent by manurance... It hath never bene entred by any armie of strength, and never conquered or possessed by any Christian prince.* » <sup>551</sup> La virginité des différentes terres est donc mise en avant dans plusieurs des nouvelles colonies.

Nancy A. Hewitt cite également Anne McClintock et le terme qu'elle a inventé : « porno-tropic » afin de décrire la « *long tradition of male travel as an erotics of*

---

<sup>550</sup> Brown, 1996, p.57, in Fischer, Kirsten. "The Imperial Gaze: Native American, African American, and Colonial Women in European Eyes," in Hewitt, Nancy A. *A Companion to American Women's History*, Malden, MA, Blackwell, 2002, p. 4-5.

ravishment.»<sup>552</sup> Ceci s'applique donc également aux femmes asiatiques, arabes ou d'Amérique Latine par exemple. Les anglo-saxons arrivent sur des territoires nouveaux, dont ils ne connaissent pas encore la faune et la flore, mais qu'ils vont apprendre à dompter et à maîtriser. La femme est la représentante de chacune de ces nouvelles terres. Cependant, la relation est plus forte avec les Amérindiennes qu'avec les autres femmes, parce que les Anglo-saxons ne viennent pas en simples voyageurs ou explorateurs : ils comptent s'établir aux Etats-Unis, et la femme amérindienne possède donc un lien plus étroit avec les colons car l'enjeu de conquérir ces nouvelles terres est important pour eux. Dans les films, les histoires traitant des tribus de la côte Est associent femme et nature comme le fait le dessin de Jan van der Straet, qui présente l'Amérindienne sous cet angle, à savoir une princesse respectable, mais tout de même à la sexualité libérée, ce qui ravit les nouveaux arrivants.

A l'inverse, les tribus du Sud-Ouest proposent une nuance à cette vision à la fois admirative et agressive de l'Amérindienne et de la terre, comme le souligne Patricia Clark Smith dans « Earthly Relations, Carnal Knowledge » dans *The Desert Is No Lady* en s'appuyant sur des exemples littéraires : « *South-western Indian cultures do not approach wilderness as something to be either raped or domesticated... in both traditional and contemporary literature wilderness often appears not as a mere landscape-backdrop but as a spirit being with a clearly sexual aura.* »<sup>553</sup> Pour agrémenter cet argument, Carolyn Dunn prend l'exemple de « Yellow Woman », écrit par Leslie Silko. La narratrice va près de la rivière et rencontre Silva, qui signifie forêt en latin, et qui la séduit. Il l'appelle « Yellow Woman ». La culture Pueblo est ici associée au désir, à la lascivité et à la nature. Au cinéma, les Pueblos ne sont que faiblement représentés, si ce n'est par le biais de travaux manuels (poterie, tissage). Jerold S. Auerbach, s'accorde à dire que l'absorption des artisans Pueblos dans l'économie américaine n'est pas la conséquence d'une exploitation capitaliste, d'une domination impériale, d'un pouvoir patriarcal ou d'une pure condescendance. La réduction de la culture Pueblo à leur artisanat, selon lui, symbolise une

<sup>551</sup> Montrose, 1992, p.154, in Fischer, Kirsten. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>552</sup> McClintock, 1995, p. 22, in Fischer, Kirsten. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>553</sup> Smith, Patricia Clark. « Earthly Relations, Carnal Knowledge », in *The Desert Is No Lady*, New Haven, Yale University Press, 1987, p 178, in Dunn, Carolyn. "The Trick is Going Home: Secular Spiritualism in Native American Women's Literature," Hernandez-Avila, Ines. *Reading Native American Women, Critical/Representative Representations*, *Op. cit.*, p. 199.



forme de conquête anglo-saxonne sur les Pueblos.<sup>554</sup> C'est pour ainsi dire la tribu qui suscite le plus de romantisme. (*The Love Call*, Louis Chaudet, 1919).

Leslie Silko publie « Yellow Woman » dans le recueil *Storytellers* en 1981. « Yellow Woman » est l'une des histoires les plus connues, et se situe au Nouveau Mexique :

The Yellow Woman has received much critical attention partly because it offers an alternative, positive reading of white visions of American Indian women as sexually licentious beings. That these tales have garnered attention reflects contemporary critics' continued romanticization of American Indian environmentalism: the Indian woman as a passionate herbalist replaces the older image of Indian men as a noble savage.<sup>555</sup>

Leslie Silko déplore le fait que : « *In the Americas the white man never referred to the past but only to the future. The white man didn't seem to understand he had no future here because he had no past, no spirits of ancestors here.* »<sup>556</sup> Plus implicitement, ce n'est pas tant qu'il n'y ait ni passé, ni futur pour les Anglo-saxons, mais plutôt un oubli commun du passé (c'est-à-dire la présence amérindienne) et une destinée commune<sup>557</sup>. Turner considère que l'oubli du passé permet de créer l'américanité. Les blancs décrètent donc que cette terre sans passé est vierge, et qu'il faut la fabriquer à leur image, c'est-à-dire la cultiver et exploiter ses ressources. Selon Turner, la volonté d'aller au plus profond de la nature à en devenir presque « sauvage » n'est pas anodin : il s'agit en réalité de maîtriser la nature et d'exercer un certain pouvoir sur elle. Ainsi, le mouvement Going Native des années 1960 ne véhicule que peu d'admiration pour la culture amérindienne. L'exemple le plus significatif en est *A Man Called Horse*, qui présente un Blanc non pas en tant que spectateur contemplatif du mode de vie des Amérindiens et de la nature, mais bel et bien en colon pouvant maîtriser les deux. D'ailleurs, il devient le meneur dont les Sioux ne pourraient plus se passer, et réciproquement, il choisit de demeurer avec eux.

---

<sup>554</sup> Auerbach, Jerold S. *Explorers in Eden: Pueblo Indians and the Promised Land*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2008, p. 155.

<sup>555</sup> Norwood, Vera. *Made From This Earth : American Women and Nature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1993, p. 180.

<sup>556</sup> Silko, Leslie Marmon. *Almanac Of The Dead*, New York, Penguin Books, 1991, p. 313, in Rudzitis, Gundars. "Indigenous Indian Populations, Racist Discourses and Ongoing Conflicts in the American Northwest," in Lagayette, Pierre. *L'échange : modalités et représentations, Exchange: Practices and Representations*, PUPS, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005, p. 175.

Dans ce cadre, la volonté de posséder et maîtriser une terre devient un acte patriarcal. Pour étayer cet argument Pablo Ramirez, dans « Romance and Manifest Destiny: Creating Equitable Social Relations by Crossing Cultural Boundaries », prend l'exemple de deux oeuvres, *The Squatter and the Don*, écrit par Maria Amparo Ruiz de Burton en 1885 et *Caballero*, de Jovita Gonzales et Eve Raleigh dans les années 1930. Il envisage la politique de conquête en ces termes :

In these romantic narratives, the context of manifest destiny has led both novels to reject as unethical any attempt to legislate both land claims and social relations through the politics of warfare and boundaries. In these romances, the patriarch's claim to land either as a legal claim or a claim to tradition creates a bounded relationship between the father and his land. That is to say, for both Mr. Darrel and Don Santiago, their attachment to the bounded space of the nation (bounded in the sense that borders are intended to delineate a clear inside and outside) creates a bounded relation to land. This relationship to land makes it impossible for these patriarchs to do away with the firm ground of (political) position and transform an encounter with a "cultural other" into a moment of ethical deliberation.<sup>558</sup>

C'est le cas de la plupart des cow-boys, dont la rencontre avec l'Autre revêt un intérêt exotique (la beauté de l'Amérindienne) et politique (elle est une parfaite intermédiaire.)

### 2.6.2 *L'Amérindienne comme symbole positif ou négatif de la nature*

Michel Cieutat, dans « La femme dans le western ou la star anonyme », explique que la communion avec la nature se fait finalement relativement rarement dans les films :

L'Indienne vue par Hollywood n'est que le paillason du mâle américain libidineux. Parfois, il lui arrive de représenter un rêve d'amour tellurique, un rêve de vie naturelle absolue dans lequel l'homme semble communier totalement à travers elle, avec la terre. Ces moments très « transcendantalistes » sont rares (Elsa Martinelli et Kirk Douglas dans *la Rivière de nos amours* d'André de Toht, 1955). Risque de « miscegenation » oblige.<sup>559</sup>

Dans le Grand Ouest, qui, selon Howard Mumford, dégage les notions de «

<sup>557</sup> Renan, Ernest. "The essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things." In Wexman, Virginia Wright. "The Family on the Land, Race and Nationhood in Silent Westerns," in Bernardi, Daniel. *Op. cit.*, p. 129.

<sup>558</sup> Ramirez, Pablo. « Romance and Manifest Destiny: Creating Equitable Social Relations by Crossing Cultural Boundaries », in Lagayette, Pierre, *Op. cit.*, p. 199-200.

<sup>559</sup> Cieutat, Michel. « La femme dans le western ou la star anonyme », in Camy, Gérard. *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, Directeur : Guy Hennebelle, Cinémaction, 1998, p. 179.

*astonishment, plenitude, vastness, incongruity and melancholy* », <sup>560</sup> Sonseeherah (*Broken Arrow*), établit également une osmose avec la nature, ce qui est plus rare pour les femmes des tribus guerrières des Plaines. James Stewart trouve une harmonie avec elle, qui lui permet de parvenir à une communion avec la Nature et sa propre nature. Ces moments « transcendantalistes » se manifestent lorsqu'ils se retrouvent tous les deux, et que le décor est « parfait » : les montagnes, le désert, la verdure, l'eau se retrouvent encensés grâce aux images panoramiques. Tous les éléments de la nature sont présents et s'accordent les uns aux autres sans excès (pas de désert aride par exemple) et la jeune Apache s'avère être la parèdre de cette nature.

La notion d'Eden est omniprésente : « *I think we have returned to Eden. Surely this is how the world once was, before the beginning of time... I believe no man will ever see this land again as we do, for the first time* », écrit Christophe Colomb dans son journal (1492, *Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992). Au sujet du film de Griffith, *The Birth of a Nation*, Clyde Taylor souligne qu'il s'agit de l'« *Eden established, lost, and restored* ». <sup>561</sup> C'est également ces trois étapes à connotation chrétienne qui transparaissent dans les westerns. Si l'Eden est représenté par le Grand Ouest caché par les premiers paysages verdoyant de l'Est, Eve est incarnée par l'Amérindienne. Dans *Flaming Star* (Don Siegel, 1960), Sam Burton prononce ces mots à l'enterrement de Neddy : « *One thing from the bible she liked. "And Adam called his wife's name Eve, because she was the mother of all living." To me, Neddy, you were the mother of all living. You were life itself. God... just one thing... take care of this woman. Amen.* » Dans cette épitaphe, deux éléments-clés surgissent explicitement : premièrement, la femme amérindienne est une Eve proche de la nature ; elle est autant la mère de cette nouvelle terre que son émergence en tant que femme maîtresse. Deuxièmement, l'Amérindienne a lu la Bible. Elle s'est donc convertie entièrement à un nouveau mode de vie, et, bien que sa mort ait été inévitable, sa conduite en elle-même n'est pas remise en question, et les derniers mots sous-entendent que, selon Sam, sa femme mérite d'aller au Paradis.

Ainsi, c'est notamment sa relation à la nature qui place l'Amérindienne au-dessus des autres membres de la tribu. Les réalisateurs utilisent donc ce prétexte pour présenter la plupart des Amérindiennes comme étant « supérieures » au reste de la tribu : leur statut de

<sup>560</sup> Mumford, Howard, in French, Philip. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>561</sup> Taylor, Clyde. « The Re-Birth of the Aesthetic in Cinema », in Bernardi, Daniel *Op. cit.*, p. 20.

princesse chez les siens les portent au rang de déesse de la nature. Elle a la polyvalence de représenter plusieurs déesses : nymphes des bois et des montagnes (oréade), nymphes des sources et des rivières (naïade), nymphes des arbres (dryade, hamadryade). Elle possède également de nombreuses ressemblances avec Artémis, la déesse grecque (Diane dans la mythologie romaine). Sœur d'Apollon, Artémis est la déesse de la chasse, et fait de son arc son objet de prédilection. Elle a « *sa place en bordure de mer, dans les zones côtières où entre terre et eau, les limites sont indécises.* »<sup>562</sup> L'Amérindienne est également un personnage ambigu, entre sauvagerie et civilisation, elle va tendre la main ou être un obstacle aux colons venant de l'océan et tentant de s'engouffrer dans les profondeurs de la terre, vers l'Ouest. Artémis possède aussi ce statut de guide de l'enfance vers l'âge adulte (pour les animaux et les hommes). Les Amérindiennes auront ce même rôle pour les néo héros des années 1960, jusqu'à ce qu'ils se rendent compte que leur parcours initiatique est un cul-de-sac. Artémis, quant à elle, guide ceux qui se sont perdus ou ceux qui fuient au travers de la nuit. Si les Anglo-américaines envisagent les Amérindiennes comme des concurrentes, les déesses craignent également Artémis, capable de leur infliger la mort. La virginité est également un point commun entre les Amérindiennes princesses et Artémis. Les hommes lui accordent donc toute puissance ; elle est la digne représentante de la nature. Les Indiens deviennent un peuple invisible, mais pas l'Amérindienne.

Dans son article « Corps, territoire et paysage à travers les images et les textes viatiques en Nouvelle France (1701-1756) », Stéphanie Chaffray montre les deux discours par lesquels la relation que les Amérindiens entretiennent avec la nature s'effectue. Premièrement, le rapport entre les Amérindiens et la nature est idéalisé. Ce discours théorique se retrouve massivement dans toutes les représentations du Noble sauvage au début du XX siècle, à partir des années 1960 avec le mouvement Going Native, et avec les préoccupations écologiques dans les années 1990. Deuxièmement, ce même discours sous un angle plus pragmatique sert au second plan un discours en termes économiques.<sup>563</sup> Au cinéma, les échanges marchands étant moins spectaculaires que des chevauchées guerrières dans les grands espaces ne sont qu'esquissés. Plus symboliquement, ce sont les femmes amérindiennes qui deviennent l'emblème des objectifs économiques et sociopolitiques. Elles sont une monnaie d'échange (Teal Eye dans *The Big Sky*), des guides (Sacagawea), des intermédiaires (Pocahontas).

<sup>562</sup> Vernant, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Hachette, collection « Pluriel », 1998, p. 17.

<sup>563</sup> Chaffray, Stéphanie. *Op. cit.*, p. 35.



Dans d'autres cas, le lien entre la femme amérindienne et la nature s'effectue de manière assez péjorative. Selon les Américains, la force est nécessaire pour obtenir des nouvelles terres. Ils réifient l'Amérindienne ; ils domptent la nature : « *Look at it, Hallie. It was once a wilderness. Now it's a garden* ». (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962). Si les pionniers et les cow-boys admirent les grands espaces, ceux-ci les mettent également un peu mal à l'aise, et ils voudraient y ajouter leur notion d'ordre : « *Le « beau paysage » est le paysage bordé, cultivé et ordonné* ». <sup>564</sup> Or, l'Amérindienne participe à cette cacophonie panoramique que tentent de saisir les colons. Elle est présentée comme une sauvageonne qu'il faut également brider. Dans *The Big Sky*, lorsque Teal Eye demande plusieurs fois à voir le scalp Pied-noir détenu par Boone afin de le rendre à la terre à laquelle il devrait appartenir, elle devient une incarnation tellurique. <sup>565</sup> A vouloir voir le scalp, elle est considérée comme étant « barbare », mais le réalisateur fait comprendre que la démarche de Teal-Eye n'est que l'application de pratiques fusionnelles avec la nature.

Cette vision de fusion avec la nature, symbole d'une forme de virginité, est régulièrement confrontée à celle prétexte à une certaine liberté des mœurs, et ce dès l'arrivée des premiers colons : « *Colonial discourse oscillates between these two master tropes, alternately positing the colonized « other » as blissfully ignorant, pure and welcoming as well as uncontrollable, savage, wild native whose chaotic, hysterical presence requires the imposition of the law, i.e., suppression of resistance* ». <sup>566</sup> Ces deux versions persisteront au cinéma, mais avec davantage de réserve : la princesse est rarement nue, tandis que la femme fatale est relativement peu sulfureuse, en tout cas par rapport aux « accusations » faite à son encontre au temps des colons : selon Amerigo Vespucci, les Amérindiennes savent grossir les organes génitaux de leurs amants, peuvent provoquer de fausses couches et contrôler leur propre fertilité. <sup>567</sup> Au cinéma, les Amérindiennes dangereuses sont principalement de très belles femmes jouant de leur féminité.

<sup>564</sup> Corbin, Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p 86, in Chaffray, Stéphanie. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>565</sup> Durafour, Jean-Michel. *Op. cit.*, p. 165.

<sup>566</sup> Shohat, 1991, p 55, Fausto-Sterling, Anne, « Gender, Race, and Nation : The Comparative Anatomy of "Hottentot" Women in Europe, 1815-17 », in Wallace-Sanders, Kimberly, *Skin Deep, Spirit Strong: The Black Female Body in American Culture*, University of Michigan, 2002, p. 68-69.

<sup>567</sup> Fausto-Sterling, Ann. *Op. cit.*, p. 68.

## nature

Les femmes américaines ont également un rapport à la nature très particulier. À la fin du XIX et au début du XX siècle, les auteures ont développé un style qui pourrait être appelé « *women's pastoral* » : « *Women's symbols took center stage, while the western environment became Mother Earth ; she was hospitable to women, including those fleeing from difficult situations.* »<sup>568</sup> Malgré l'image récurrente – établie par les hommes – de jeunes Américaines maniérées inaptes à s'accommoder des grands espaces, les femmes envisagent l'Ouest davantage comme un lieu de liberté et d'opportunité. Les valeurs développées par les Anglo-américaines se rapprochent de celles des trappeurs. Les Anglo-américaines retiennent donc l'aspect pastoral ; nous pouvons en déduire que c'est un désir inhérent à la culture anglo-saxonne. La réplique de la mère de l'héroïne dans *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923) est révélatrice des notions de nostalgie, lorsqu'elle demande à ce que l'on remette son bureau en noyer en place : « *I've got rose cuttin's an' flower seeds in there! - to say nothin' of other things that I need to make a home.* » En revanche, les notions de conquête et de possession paraissent plutôt masculines. Les réalisateurs rendent tout de même parfois hommage aux femmes pionnières et aventurières, comme en témoigne la fin du générique de *The Great Meadow* (Charles Brabin, 1931) :

America has enshrined in her soul those unlettered men and women whose courage and strength established her frontiers in 1777. They had but a glimpse of the mighty cause they served. Those devoted wives and sweethearts, who endured martyrdom for love's sake, lie quiet and unsung in the great meadow. Women of the Wilderness, we salute you!

Pourtant, les réalisateurs perçoivent parfois les Anglo-américaines, non pas comme des femmes aptes à vivre dans des conditions difficiles, mais plutôt comme des femmes retenant une osmose naissante entre l'homme et la nature. Ils semblent davantage se reposer sur des témoignages relatant le fait qu'avant l'arrivée des Blanches dans l'Ouest, les unions entre Blancs et Amérindiennes étaient acceptées. Puis, vivre avec une Amérindienne est considéré une disgrâce.<sup>569</sup> Dans les films, les Anglo-américaines sont souvent associées à la ville, comme dans les films muets où la plupart viennent de la côte Est. Plus qu'un frein, elles peuvent s'avérer étouffantes, comme la mère du garçon dans

<sup>568</sup> Riley, Glenda. *Women and Nature : Saving the "Wild" West*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 67-68.

*Terrible Ted* (Joseph A. Golden, 1907). Inspiré par les histoires de western, il rêve, entre autres, qu'il sauve une jeune Amérindienne d'un ours. Sa mère le réveille par une claque, et met fin à son imagination. Pour les réalisateurs, si la femme anglo-américaine est raffinée et élégante, elle est également castratrice. Elle peut calmer, apaiser les conflits internes et externes des hommes, mais elle peut également les empêcher d'accomplir de grands projets. L'un des symboles freudiens de cet aspect se manifeste par les cheveux : selon Charles Berg, les cheveux courts symbolisent une forme de castration.<sup>570</sup> Dans les films, les femmes anglo-américaines sont souvent des femmes blondes aux cheveux courts, tandis que les Amérindiennes portent leurs cheveux longs - soit détachés, soit tressés - ce qui est révélateur d'une forme d'exhibitionnisme selon Berg. L'anthropologue Edmund Leach explique que les cheveux longs sont synonymes de sexualité débridée.<sup>571</sup>

Pour les hommes, le foyer reste un endroit sécuritaire et, si les femmes peuvent s'en détacher dans les écrits, les réalisateurs préfèrent les voir confinées à la maison (*The Searchers*). De cette façon, les hommes montrent implicitement leur appréhension de la nature : ils ont conscience que le foyer signifie la sécurité. D'où l'aide non négligeable de certaines femmes amérindiennes, comme Sacagawea ou Pocahontas, qui donnent l'impression de travailler en éclaireur. En effet, les hommes se placent en tant qu'observateurs, et examinent la nature dans laquelle s'inscrivent les Amérindiens. Les Anglo-américaines n'aiment pas qu'on leur attribue cette place, à savoir l'image de la femme que l'on doit posséder et dominer autant que la nature. Par exemple, dans *San Antonio* (David Butler, 1945), Jeanne Star demande à Clay Hardin : « *Is it a Western custom to push yourself in on other people ?* » « *Yes Ma'am. That's how the West was settled* », lui répond-il. « *I'm not an Indian* », se défend-elle. Certaines des femmes anglo-américaines possèdent une certaine agressivité (*Calamity Jane*, David Butler, 1953) et envisagent l'Ouest comme un terrain de jeu (*Annie, Get Your Gun*, George Sidney, 1950). Ce dernier film montre le parcours d'Annie Oackley, tireuse à la carabine dans les Wild West Shows. Le ton du film est autant humoristique et dégradant que dans *Peter Pan* (Disney, 1953) et sa chanson « *What Made the Red Man Red ?* », comme en témoigne ce dialogue : « *- How about \$50 in cash and 2 squaws ? - No, no. - How about 50 squaws and \$2 in cash ?* »

<sup>569</sup> Brown, Dee. *Op. cit.*, p. 281.

<sup>570</sup> Millum, Trevor. *Images of Women Advertising in Women's Magazines*, Londres, Chatto and Windus, 1975, p. 61.



#### 2.6.4 La nudité : entre érotisme et signe de sauvagerie

Concernant les Amérindiennes, et c'est un fait qui concerne également les Tahitiennes dans un autre style, la semi nudité, voire la nudité suggérée, est une preuve de leur contact avec la nature. Dans la réalité, comme vu précédemment, de nombreux témoignages des colons révèlent leur fascination pour la beauté des Amérindiennes, une beauté simple qui se fond avec la nature. Ils possèdent alors une vision arcadienne de ces femmes, dont la nudité se trouve justifiée par le contexte dans lequel elles évoluent. Les Anglo-américaines, quant à elles, admirent le corps imposant des Amérindiens, autant que le font les Américains avec les Amérindiennes, bien que ce soit bien moins accepté. Paul van der Krijp, dans *Art and Exoticism: an Anthropology of the Yearning For: Authenticity*, mentionne deux types d'images « cartes postales ». En premier lieu, l'exotisme des femmes transparaît sous forme de quatre portraits tous empreints de sensualité : la femme du Harem, la prisonnière, l'Indochinoise fumant de l'opium et la danseuse. En second lieu, ces images relèvent du « type ethnographique », où l'on peut voir une femme autochtone, généralement seule, dans son contexte. Parmi elles, des femmes mi-nues sont montrées sous le prétexte de représenter un « type » : « *In this case, the hair style, clothes or jewelry seem to be of less importance than the showing of the nude or half-nude body, and their function was to give the (erotic) image a kind of "anthropological reality."* »<sup>572</sup> Van der Krijp décrit trois niveaux de lecture : « *recognition of the ethnographic other, the unspoken colonial ideology, and the repressed fantasy* ». <sup>573</sup>

Pour les Américains, si la nudité démontre un rapprochement avec la nature, elle suppose aussi un éloignement de la civilisation. Ne pas porter de vêtements signifie un manque de progrès et une propension aux attaques sauvages : « *Retreat was impossible. On every hand appeared the naked savage* » (*General Custer at the Little Big Horn*, Harry L. Fraser, 1926). Pourtant, ces « sauvages » sont habillés. Si les femmes Amérindiennes et Africaines ont dans le passé le haut du corps nu, alors que les tenues des femmes blanches consistent en des manches longues et une accumulation de jupons camouflés sous une longue robe, tout au long du XX siècle, la tendance s'inverse. Il n'est plus inconcevable de

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>572</sup> Van der Krijp, Paul. *Art and Exoticism: an Anthropology of the Yearning For: Authenticity*, Berlin, LIT Verlag Münster, 2009, p. 82-83.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 83.



voir une image ou une photographie d'une femme blanche nue, alors que la nudité des femmes de couleur choque ou met les spectateurs mal à l'aise.

Le rapport à la nudité est complexe pour deux raisons. Premièrement, il l'est au sein même de la culture américaine : les premiers colons sont admiratifs des corps nus des Amérindiennes, mais ils les rejettent également car cette nudité implique une forme de primitivisme. Deuxièmement, il l'est au sein du cinéma : les débuts du cinéma sont marqués par la révolte des ligues catholiques, qui voient dans la nudité une indécence extrême comme dans certains des films tel *Ecstasy*, Gustav Machaty, 1933. Cependant, le nu, puis l'érotisme, puis la pornographie, ne cessent de progresser et d'être acceptés au fur et à mesure des décennies. Le paradoxe de la culture américaine s'effectue dans le rapport à la sensualité et à la sexualité. Si le nu fait référence au beau, au bon goût et à l'art dans la peinture et les dessins illustrant les journaux des colons au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est plus le cas au XX<sup>e</sup> siècle, où il n'est qu'indécence et vulgarité. Selon la Cour Suprême, la nudité en elle-même n'est ni obscène, ni pornographique, mais beaucoup d'Américains pensent que la nudité est un acte de provocation délibérée.<sup>574</sup> Pour les réalisateurs, l'érotisme doit être sous-entendu, car à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, la nudité n'est plus aussi bien acceptée que sur les peintures d'antan. La censure se charge par la suite d'empêcher toute image compromettante ou scandaleuse de figurer à l'écran. La pruderie va remplacer la pudeur.

Ainsi, les cinéastes se retrouvent-ils confrontés à une image de l'Amérindienne qui ne fait qu'une avec la nature seulement par certains points. Elle est « sauvage », mais pas dénudée. Aucun exemple d'Amérindienne dénudée ne figure dans le cinéma, sauf quelques rares extraits comme le passage où Running Deer se purifie. En revanche, elles portent sur elles la plupart des attributs « typiques » de l'Indienne, à savoir des costumes frangés en peau, ornementés de perles et de plumes. Il y a donc une certaine retenue des cinéastes, et par extension du public, à entrevoir l'Amérindienne comme étant l'un des éléments sauvages de la nature. Certes, quelques bribes de cette vision subsistent, mais nous remarquons que de la Première Guerre Mondiale jusqu'aux années 1990, Pocahontas n'a plus sa place dans la filmographie, comme si cet érotisme qui l'anime, elle et les femmes qui ont accueilli les colons, est trop osé, et inadéquat pour un large public. D'autres

---

<sup>574</sup> Slade, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation : a Reference Guide, Volume II*, Westport, CT, Greenwood, 2001, p. 377.

femmes comme Teal Eye dans *The Big Sky* ou la jeune Indienne dans *The Last Hunt*, connaissent les conséquences d'une telle image, sans toutefois paraître provocantes. Elles suscitent beaucoup de désir chez les hommes, mais ceci est dû à l'image classique de la femme « naturelle », car les réalisateurs n'en ont pas pourtant fait des femmes fatales. Ainsi, ces femmes des tribus du Nord Est, au cinéma, semblent victimes de cette image d'Eve qui leur a été attribuée auparavant par la littérature et les poèmes.

Concernant les femmes des tribus des Plaines, leur sensualité est souvent refoulée, comme la virgine Sonseeherah dans *Broken Arrow*. Si elles possèdent un degré d'érotisme, elles basculent vers des personnages sombres, que les Américains ont du mal à saisir, bien qu'ils soient attirés par ces femmes-là. La nature exerce moins explicitement un ascendant sur ces Amérindiennes, mais est néanmoins bien présente. Le désert et son aridité sont un paysage dans lequel émergent des portraits similaires entre les femmes amérindiennes et arabes. La chaleur fait miroiter aux colons des Amérindiennes plus fourbes qui les séduisent autant qu'elles leur font peur. Dans la Bible, le désert symbolise la soif et la mort : « *Les caravanes assoiffées font un détour, elles s'avancent au désert puis s'égarent.* »<sup>575</sup> Les métisses Pearl et Colorado personnalisent cet état de transe et d'anéantissement.

Ainsi, la nature verdoyante des débuts qui laisse entrevoir un portrait unidimensionnel des Amérindiennes, toutes belles, à moitié nues et accueillantes, laisse place à une nature et un climat hostiles à nouveau incarnés par les Amérindiennes, souvent des Apaches (Hesh-ke, *MacKenna's Gold*). C'est aussi la raison pour laquelle la relation entre ces dernières et les colons est violente : les hommes ont parfois du mal à dominer la nature des lieux, et une emprise sur les femmes leur permet d'obtenir indirectement un contrôle sur la nature (*Last Train From Gun Hill*). Et il s'agit parfois de leur propre nature, comme Lewt dans *Duel in the Sun*. D'ailleurs, dans ses mémos au sujet de ce film, le producteur David O. Selznick donne des directives précises concernant les effets de lumières pour le paysage. Il insiste pour que les équipes utilisent les couleurs chaudes et sombres, tel que l'ocre par exemple, mettant en valeur les paysages des plaines et de l'Ouest, mais aussi illuminant le tempérament de Pearl :

---

<sup>575</sup> Livre de Job, 6, 18, in Mottet, Jean. *L'invention de la scène américaine, Cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 108.

je voudrais qu'elles (les équipes) misent davantage sur la lumière de l'aurore et le crépuscule, et même d'avant et après l'aurore et le crépuscule, car je suis sûr que nous tirerons nos effets les plus formidables des moments de la journée où l'on considère d'ordinaire qu'il fait trop sombre pour tourner. Je crois que nous obtiendrons de merveilleux effets par exemple sous un ciel couvert, si nous en courrions le risque.<sup>576</sup>

### 2.6.5 *Les trappeurs : une comparaison entre vision anglo-saxonne et française*<sup>577</sup>

Dans cette partie établissant un parallèle entre l'Amérindienne et la nature, le trappeur tient une place toute particulière. Si l'Amérindienne est un lien entre les colons et la nature, le trappeur est un lien entre les colons et l'Amérindienne, ou plus généralement les Amérindiens. Il est parfois francophone, souvent isolé, voire marginal. Excepté dans *Across the Wide Missouri*, où Clark Gable et les autres trappeurs sont les personnages principaux et tissent des liens étroits avec les Blackfeet. La plupart des trappeurs sont des guides pour les colons. Dans *A Man Called Horse*, Batise aide John Morgan à s'intégrer parmi les Sioux. Dans *The Way West* (Andrew V. McLaglen, 1967), Summers, le trappeur et éclaireur, connaît si bien le paysage et les mœurs amérindiennes grâce à son mariage avec une femme amérindienne. Dans *The Big Sky*, Jourdonnais sert d'intermédiaire afin que les héros comprennent Teal Eye, la jeune princesse. Cependant, certains Français sont plus rustres ; l'un d'entre eux veut toucher Teal Eye, et il se fait fouetter pour cela.

Leur savoir de la nature et leur connaissance des langues amérindiennes les rendent indispensables aux yeux des colons qui les questionnent régulièrement. Cependant, le fait que les trappeurs soient francophones leur fait cumuler les stéréotypes des français. Alcooliques et sales, ils sont dans un premier temps méprisés :

Ainsi, au travers de l'image d'un être hirsute et rustre dont le silence cache un puits de savoir trop proche de l'animalité pour être totalement fiable et encore moins convertible en bon petit civilisé, le trappeur s'image comme un homme sauvage amant d'une nouvelle terre qu'il a déflorée. Calquant sa discoursivité sur le jugement moral établi, le cinéma va d'abord participer à la construction d'une indignité établie au trappeur. Il est violent, sale, rebelle, alcoolique, impie : l'énumération de séquences ou

<sup>576</sup> Mémo de David O. Selznick à A. M. Kern, 14 mars 1945, in Behlmer, Rudy. *David O. Selznick, Cinéma Mémo*, Editions Ramsay, 1984, p. 290.

<sup>577</sup> « *Spanish civilization crushed the Indian ; English civilization scorned and neglected him ; French civilization embraced and cherished him.* » C'est dans la continuité des propos de Francis Parkman (1823-1893) que les réalisateurs se situent. Ces derniers s'interrogent sur la façon dont les Français s'intègrent dans la culture amérindienne. Collomp, Catherine. Cottret, Bernard. Savin, Ada. Chandler, John. Ledru, Raymond. *Histoire de l'Amérique du Nord, Etats-Unis et Canada, Une anthologie, du XVII au XX siècle*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2001, p. 59.



Les colons traitent les trappeurs avec mépris en dépit de leur connaissance du territoire et des cultures amérindiennes : « *Cette nature humaine corrompue qui fait de l'homme un trappeur incurable, est liée bien sûr à la tare suprême qui hante l'Amérique : le péché originel. (...) Las, le trappeur se retrouve comme Adam, mais les colons seront moins cléments que Dieu. Puisqu'il ne peut se soumettre, l'infâme devra disparaître.* »<sup>579</sup> Dans l'Ouest, les trappeurs se rapprochent des hors-la-loi et des Indiens. Comme ces derniers, ils ne font qu'un avec la nature, en résistant à l'appel de la Civilisation, et ils sont des intermédiaires moins « glamour » que les Amérindiennes, mais tout autant nécessaires aux colons et aux cow-boys.

Le marginal westernien le plus célèbre est *Jeremiah Johnson*. Les études américaines occultent souvent ce film « à l'atmosphère rousseauiste »,<sup>580</sup> qui retrace la vie de John Johnson, le chasseur des montagnes, mangeur de foies. La montagne enneigée est un paysage rarement exploité dans les westerns, excepté ceux mettant en scène des Inuits. La neige immaculée met en valeur la pureté et l'innocence, et insiste d'autant plus sur la virginité que sans traces de pas ou de roues, la neige est synonyme d'absence de « civilisation ». Le trappeur Bear Clow prévient Johnson : « *La montagne a ses lois, Pèlerin. Ce que t'as appris en bas ne te servira à rien.* » Ainsi, les codes de la société américaine ne l'aident en rien dans cette nature à la fois sauvage et pure. C'est pourquoi, Swan sa fidèle femme, de la tribu des Têtes Plates, l'accompagne. Elle n'est pas officiellement son guide ; c'est à Johnson d'être maître de sa rédemption. Le parallèle entre le territoire et la virginité se réalise au travers du choix du prénom Jeremiah. Jérémie, dans la Bible, est le prophète à qui Yahvé se plaint de la trahison de son peuple d'Israël, ce qui est une déception d'autant plus grande qu'il envisage cette terre comme une fiancée. Jérémie déclare : « *De nouveau je te bâtirai et tu seras rebâtie, vierge d'Israël. De nouveau tu te feras belle, avec tes tambourins, tu sortiras au milieu des danses joyeuses.* » Par la suite, il s'exile, et n'aura ni femme ni enfants. La femme Indienne de Jeremiah Johnson se

<sup>578</sup> Foveau, Georges. « Le trappeur, père indigne de l'Amérique », in Camy, Gérard. *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, Directeur : Guy Hennebelle, Cinémaction, 1998, p. 13.

<sup>579</sup> Foveau, Georges. *Op. cit.*, p. 14-15.

<sup>580</sup> Tulard, Jean. Dictionnaire du cinéma, Robert Laffont, Paris, 1982, in Ullmo, Sylvia. « De la violence à l'innocence : Jeremiah Johnson de Sydney Pollack, ou l'Ouest mythique de F.J. Turner habité par le western » *Fictions d'Amérique*, Aix-en-Provence, Institut de Recherche du Monde Anglophone, Université de Provence, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p. 96.



fait assassiner par les Crows, et il finit seul, désabusé et rongé par le désir de vengeance.

Dans ce cadre, les trappeurs sont présentés par les réalisateurs comme des hommes courageux et loyaux, et pourtant, le portrait est tel que le décrit George Foyeau dans « Le trappeur, père indigne de l'Amérique », où il dénonce l'attitude agressive et dévastatrice des colons : « (...) *Etrange révision du complexe d'Œdipe s'il en est, où un fils présomptueux, aveuglé par sa soif de richesse et de respectabilité factice, assassine son père sous prétexte de barbarie à seule fin de noyer dans ce même sang le souvenir de la destruction d'une mère généreuse (les abondants espaces américains) et de ses enfants légitimes (les Indiens).*<sup>581</sup> Il reprend le parallèle classique, à savoir l'aspect maternel des abondants espaces américains.

Cependant, les colons et cow-boys, dans les films, n'entendent pas traiter cet espace comme une mère. Ils lui attribuent une féminité certaine : elle sera princesse quand la nature est abondante ou verdoyante. En revanche, si elle devient l'expression synecdochique d'une nature admirée, elle peut également l'être d'une nature redoutée.<sup>582</sup> Elle sera alors « squaw » (ou reine, pour reprendre le terme d'Elise Marubbio), quand elle constituera un obstacle de par son aridité ou son infertilité. La fertilité de la nature et de la femme amérindienne est également un point commun récurrent, principalement à l'arrivée des colons sur la côte Est ; ces colons qui admirent notamment les hanches larges des jeunes femmes, signe d'une fécondité réalisable. C'est comme souvent Pocahontas qui incarne le mieux ce mythe. Les notes de Hart Crane, pour son poème *The Bridge*, en 1930, décrivent la pensée de Crane, qui envisage Pocahontas comme « *“the natural body of American fertility,” the land that lay before Columbus “like a woman, ripe, waiting to be taken.”* »<sup>583</sup>

Pour les Américains, bien qu'une origine autre que caucasienne soit un affront, une origine amérindienne est davantage exotique. Elle montre l'appartenance de tel ou tel Américain à cette nouvelle terre. Certes, il est peu recommandable de citer une origine paternelle ou de découvrir la présence d'un grand-père ou arrière grand-père amérindien, mais une grand-mère amérindienne signifie un lien entre la terre et l'Américain : dans

---

<sup>581</sup> Foyeau, Georges. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>582</sup> Vigneault, Louise. *Op. cit.*, p. 81

*Custer Died for Your Sins* (1969), Deloria parle des gens qui désirent avoir une origine amérindienne par le biais d'une grand-mère. Le stéréotype de la belle princesse maternelle et maternante est présent dans cette démarche. Cependant, cette attitude n'est que relativement peu souvent le cas dans la culture américaine, car le métissage engendre, selon les Américains, une forme de déclin de leur propre « race » et culture.

Afin de mieux appréhender la manière dont l'idéologie anglo-saxonne concernant les Amérindiennes transparaît dans les films, comparons celle-ci à l'idéologie francophone, qui permettra de faire ressortir des traits particuliers à la vision anglo-saxonne. Pour ce faire, l'article de Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé » souligne en introduction certaines des différences entre les approches anglo-saxonne et française. Choissant la période entre 1830 et 1940, l'auteur reconnaît une vogue pour la thématique amérindienne, bien qu'elle soit motivée par des intérêts différents. Elle cite la démarche de Paul Kane, peintre irlandais décédé à Toronto, et Emily Carr, dont une partie de l'œuvre est consacrée à l'art totémique. Tous deux « *se sont donné pour mission de capter les traces des cultures autochtones en voie de disparition, en adoptant un regard partagé entre la fascination et le souci de préservation* » tandis que pour les francophones, « *cet attrait aurait plutôt été légitimé par un sentiment d'empathie et un réflexe d'identification à ces mêmes cultures.* »<sup>584</sup>

Dans les films hollywoodiens, la comparaison est plus grossière : le personnage américain, pionnier ou cow-boy, est, certes fasciné, mais souvent animé d'un désir de conquête. Même les westerns révisionnistes qui clament non seulement une authenticité mais également une forme de conservation, comme le fait *A Man Called Horse* par exemple, finissent systématiquement par deux « principes colonisateurs » : le Blanc ne se conforme ni ne protège les intérêts des Amérindiens, puisqu'il devient un meneur comme il serait Colonel ou Général dans la cavalerie, et la femme amérindienne, élevée au rang de princesse notamment pour devenir une alliée au héros dans son apparente conversion à cette nouvelle culture, meurt à la fin du film, ne laissant aucun enfant, devenant l'allégorie du « vanishing American ». Le lien particulièrement fort qui unit l'Amérindienne à la

---

<sup>583</sup> Barker-Benfield, G.J. Clinton, Catherine. *Portraits of American Women : From Settlement to the present*, Oxford, New York, Oxford University Press US, 1998, p. 27-28.

<sup>584</sup> Vigneault, Louise. *Op. cit.*, p. 69-70.

nature, permet un parallèle entre la destruction de la nature et la destruction de cultures, de peuples : « *This intersection with nature, Natives, and women, therefore, also serves as a means of illustrating advancing genocidal agendas, because genocide (the destruction or erosion of a people) is often inextricably linked with ethnocide (the destruction or erosion of their cultures) and with ecocide (the destruction or erosion of their environment)* »<sup>585</sup>

Louise Vigneault souligne une deuxième différence, qui donne aux Britanniques un rôle plus passif dans les échanges commerciaux, puisqu'ils attendent dans les postes de traite la livraison des fourrures, tandis que les Français n'hésitent pas à s'enfoncer dans le territoire afin d'aller chercher ces biens sur place, et leur immersion engendre échange et métissage.<sup>586</sup> Si l'on parle d'ensauvagement du côté francophone, on peut difficilement employer ce terme pour la démarche anglophone. Des immersions comme celle de Jeremiah Johnson restent volontairement superficielles. Jean-Louis Leutrat cite Daniel Boone en expliquant que le but des Blancs est de « *se modeler sur l'Indien, non pour devenir indien, mais pour être soi-même dans le Nouveau Monde comme un Indien* » et de « *s'identifier avec l'Indien et son monde, avant leur disparition, pour que cesse la malédiction (...), l'hostilité de la terre américaine envers l'homme blanc.* »<sup>587</sup> L'Amérindienne trouve sa place dans ce schéma. En revanche, si les Français affirment leur proximité avec la culture amérindienne, ils plaident une telle démarche dans un but plus abouti qu'un simple « going Native ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, les Français assument une finalité civilisatrice, tout comme les Anglo-saxons le font pour *A Man Called Horse* ou *Jeremiah Johnson*, où il n'y a pas d'ensauvagement « pur », puisqu'il est soit un « prétexte civilisateur », soit il est suivi d'un retour à la société blanche.

Pour conclure cette partie mettant en lumière la vision des Américains face à un « bloc », celui de l'Amérindienne associé à la nature, nous notons une réelle fascination de la part des Anglo-saxons pour ces deux éléments fusionnels. Du côté francophone, il existe également un réel envoûtement pour ce que représentent la femme et la nature sur les nouvelles terres qu'ils découvrent. En 2010, une campagne publicitaire en faveur du tourisme à destination de l'Île Maurice propose deux affiches. L'une montre une naïade émergeant d'une eau bleu turquoise. Sa robe est constituée de l'eau de cette mer. L'autre,

---

<sup>585</sup> Jaimes Guerrero, M.A. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>586</sup> Vigneault, Louise. *Op. cit.*, p. 75.

fonctionne sur le même modèle, avec une muse simplement recouverte de quelques voilages couleur sable, posant au milieu des dunes. « *Divine Ile Maurice* » : ce slogan dénote la fusion entre la jeune femme et « sa » nature. Dans les films, cette fascination oscille souvent vers une peur, celle de ne pas pouvoir être à la hauteur de maîtriser ces deux éléments. La conquête de l'un ne va pas sans la conquête de l'autre. La force entre en compte lorsqu'il y a obstacle (la nature) ou résistance (la femme amérindienne).

## 2.7 De la virginité au viol, du viol à la mort : allées et venues entre la réalité et le cinéma

« *Black beauty come on, I must love thee or none, You see my Face black* »<sup>588</sup> : l'exotisme des femmes amérindiennes est particulièrement mis en valeur dans les films. Cependant, le fantasme de la Conquête du Nouveau Monde transféré métaphoriquement sur le corps de l'Amérindienne se traduit souvent – et de tout temps – en viol. Le viol est ici un acte patriarcal autant que colonisateur. C'est une agression à la fois sexuelle et raciale. Cela permet également pour les Américains blancs de satisfaire un droit de propriété, tout en érotisant l'agression sexuelle. Selon Freud « *Desire for the male was, in effect, desire to suffer pain in its widest form – humiliation, degradation, and mistreatment. Masochism was seen as the basis of the wish for rape in its widest sense; it explained the desire of women for strong, brutal, even disdainful men.* »<sup>589</sup> Dans ces cas, la justice demeure relativement discrète, les lois ayant été avant tout pensées pour protéger les femmes et les filles d'hommes de classe aisée. Ainsi, si les viols sur les minorités féminines demeurent un simple écart, les hommes Amérindiens et Afro-américains sont quant à eux condamnés pour de tels actes sur des femmes blanches. Même les auteurs britanniques considérant les Indiens comme sauvages et brutaux admettent qu'en période de guerre les soldats anglais sont plus enclins à violer les Amérindiennes que ne le font les Indiens avec les femmes blanches.<sup>590</sup> Si ces dernières vivent ou sont mariées avec des hommes qui ne sont pas

<sup>587</sup> Leurat, Jean-Louis, 1980, p. 135, in Bächler, Odile. *L'espace filmique : sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 318.

<sup>588</sup> Extrait de la pièce *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple* écrite par Thomas Moore en 1718 et se déroulant au Paraguay.

<sup>589</sup> Stember, Charles Herbert. *Sexual Racism, The Emotional Barrier to an Integrated Society*, New York, Oxford, Amsterdam, Elsevier, 1976, p. 180.

<sup>590</sup> Shoemaker, Nancy. *Op. cit.*, p. 108.



blancs, cela est alors considéré comme un affront : elles sont pendues et portent une pancarte « *I defiled my race* <sup>591</sup> ».

Le parallélisme métaphorique entre la virginité de la terre du Nouveau Monde et le corps de la femme amérindienne a déjà été observé. Les Amérindiens soulignent également ce lien : Russell Means, Lakota, explique la vision « eurocentrique » consistant à violer la terre, qui est pourtant considérée comme une figure maternelle, et plus précisément celle de la grand-mère.<sup>592</sup> William Barthman décrit les « Cherokee Virgins » dans un cadre pastoral, mais ses dires prennent une tournure davantage « prédatrice » :

Although we meant no other than an innocent frolic with this gay assembly of hamadryades, we shall leave it to the person of feeling and sensibility to form an idea to what lengths our passions might have hurried us, thus warmed and excited, had it not been for the vigilance and care of some envious matrons who lay in ambush, and espying us gave the alarm, time enough for the nymphs to rally and assemble together.<sup>593</sup>

Si de nombreux témoignages décrivent la beauté des jeunes femmes avec une pointe de voyeurisme, cet aspect est porté à l'écran : l'image de plusieurs Indiennes ingénues se baignant dans un lac apparaît dans *Captain John Smith and Pocahontas* (Lew Landers, 1953) au début du film. L'observation, plus pudique en raison du public visé, se retrouve dans *Pocahontas* (Gabriel & Goldberg, 1995). Dans la réalité, malgré une admiration et une curiosité certaine pour le peuple amérindien, John Smith tient des propos arrogants envers les femmes amérindiennes, des propos particulièrement indécents - que ce soit sur le ton de la plaisanterie ou par attirance - envers Pocahontas, ce que ses opposants s'empressent de décrire :

Some that knewe not anything to say, the Councel instructed, and advised what to sweare. So diligent were they in this businesse, that what any could remember, hee had ever done, or said, in mirth, or passion, by some circumstantiall oath, it was applied to their fittest use... I have presumed to say this much in his behalfe for that I never heard such foule slanders, so certainly believed, and urged for truthes by many a hundred.<sup>594</sup>

Pocahontas est insérée dans le cercle masculin de la conquête, et apparaît dans les

<sup>591</sup> Ferber, Abby L. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>592</sup> Fixico, Donald. *The American Indian Mind in a linear World : American Indian Studies and Traditional Knowledge*, New York, Londres, Routledge, 2003, p. 89.

<sup>593</sup> Godbeer, Richard. "Eroticizing the Middle Ground, Anglo-Indian Sexual Relations along the Eighteenth-Century," in Hodes, Martha Elizabeth. *Sex, Love, Race : Crossing Boundaries in North American History*, New York University Press, 1999, p. 96.

dessins et écrits des colons qui portent sur les Amérindiennes un regard attentif et admiratif. Elles représentent l'innocence et la légèreté, mais aussi la sensualité, tout comme le montre la description détaillée de Robert Beverley dans *The History and Present State of Virginia* en 1705 :

Elles ont la particularité d'avoir de petits seins ronds et si fermes que presque aucune poitrine tombante n'a été observée, même chez les vieilles femmes. Elles ont l'habitude d'aller nues jusqu'au nombril et à partir de la moitié des cuisses, leurs membres fins et leur forme entière étant ainsi avantageusement découverts.<sup>595</sup>

L'apparence arcadienne des femmes amérindiennes renforce le caractère bienveillant et accueillant de cette nouvelle terre vierge. Philip Young va jusque parler d'« *imagination libidineuse* » et d'« *appétit masculin exacerbé* ». <sup>596</sup> Cet aspect est exposé en 1953 lorsque les Algonquiennes se baignent dans le lac, mais reste relativement peu développé dans la version de *Pocahontas* en 1995, qui ne veut en aucun cas subir une éventuelle censure. Ainsi, l'abondance de la nature est mise en relief grâce aux rythmes et aux cœurs harmonieux de la chanson introductive « Au son calme des tam-tams » plutôt que la beauté dénudée des Amérindiennes. Tant au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'actuellement, les colons et les réalisateurs ne souhaitent inquiéter les lecteurs et les spectateurs, et il en ressort une Pocahontas à la peau très claire, moins que les Européennes et les Anglo-américaines, mais néanmoins davantage que les autres femmes amérindiennes. En 1953, Jody Lawrence se teint les cheveux en noir, mais ne porte pas de lentilles pour cacher ses yeux bleus, agissants comme marqueurs d'une certaine américanisation, souhaitée pour justifier l'entière dévotion dont la jeune femme fait preuve envers son mari et son peuple d'adoption.

Moins passive et plus active, moins observatrice et plus entreprenante, l'attitude des colons change au fur et à mesure de la ruée vers l'Ouest, où la jeune femme n'est plus une Eve que l'on admire et découvre, mais entre dans un rapport de force : la relation est plus rude ; le viol qui s'en suit se manifeste en lien avec la violence de la Conquête de l'Ouest.

Comme dans le mythe athénien, l'Amazone des voyageurs de la Renaissance a pour fonction de fasciner et de terrifier, mais pas de se matérialiser. Si elle prête souvent ses

---

<sup>594</sup> Townsend, Camilla. *Pocahontas and the Powhatan dilemma*, The American Portraits Series, New York, Hill and Wang, 2004, p. 76.

<sup>595</sup> Beverley, Robert. *The History and Present State of Virginia*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1947 [1705], p. 166.

<sup>596</sup> Young, Philip. *The Mother of Us All: Pocahontas Reconsidered*, *Kenyon Review* 24 (1962), p 400 & 401  
In Bonnet, Audrey. *Pocahontas, princesse des deux mondes ; histoire, mythes et représentations*, Rennes Editions Les Perséides, 2006, p. 109.

traits aux représentations allégoriques du continent américain, dont elle souligne l'attrait et la richesse aussi bien que l'hostilité et les dangers potentiels, ce n'est en fin de compte que mieux pour souligner la nécessité, comme la gloire du triomphe de l'homme européen sur ce territoire assimilé à un corps féminin rebelle.<sup>597</sup>

La conquête, quelle qu'elle soit, devient légitime pour les colons, et est décrite de plus en plus agressivement, notamment au cinéma, au fur et à mesure de la « ruée vers l'Ouest ». Elle est justifiée notamment par la nécessité de la patriarchie, aboutissant à une possession objectale, oscillant entre fétichisation et mépris : « *Women in popular films thus serve as erotic objects both for the character of the hero and for the male spectator who, by identifying with the hero and participating in his power, vicariously possesses the female star. In this way, the spectator constitutes himself as a patriarchal subject.* »<sup>598</sup> Le viol apparaît également comme une virilité assumée de la part des hommes, non seulement parce que le corps de l'Amérindienne est considéré comme leur, mais aussi car s'ils se marient avec une femme Indienne, paraissent « féminisés ». C'est le cas dans les trois versions de *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1914, 1918, 1931), et le couple est séparé par la mort de la jeune femme.

Cependant, la sexualité des Amérindiennes tend rapidement, que ce soit dans les témoignages historiques ou dans la culture populaire, vers la prostitution. Tout d'abord, elles paraissent immorales, comme en témoigne l'observation de Jeanne-Françoise Juchereau, religieuse se rendant à Sillery : « *ce qui attiroit davantage leur admiration, c'est qu'on leur disoit que nous n'avions point d'hommes et que nous étions vierges : ils ne pouvoient le comprendre, et ne laissoient point d'en témoigner leur surprise.* »<sup>599</sup> Ensuite, l'intérêt de s'allier avec les femmes Indiennes – et d'abuser d'elles – ressort souvent d'avantages économiques, marchands ou encore diplomatiques. Elles offriraient leur corps en échange de biens, mais Beverly défend le fait qu'elles ne se prostituaient pas : « *Indeed I believe this story to be an aspersion cast on those innocent Creatures, by reason of the freedom they take in Conversation, which uncharitable Christians interpret as Criminal, upon no other ground, than the guilt of their own Consciences.* »<sup>600</sup> De plus, les

<sup>597</sup> Niayesh, Ladan. *Aux Frontières de l'humain : Figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance*, Honoré Champion, p 172, in Bonnet, Audrey. *Op. cit.*, p. 137.

<sup>598</sup> Huhndorf, Shari M. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>599</sup> Biaya, T.K. "Femmes, spiritualité et pouvoir dans les récits de la Nouvelle France et du Kongo (XVIIe-XVIIIe siècle) », *Transferts culturels et métissages, Amérique / Europe, XVIe-XXe siècle, Cultural Transfer, America / Europe, 500 years of Interculturation*, Laurier Turgeon, Denys Delâge, Réal Oullet, L'Harmattan, 1996, p. 540.

<sup>600</sup> R. Beverly, p.170, dans G. Sayre "Native American Sexuality in the Eyes of the Beholders 1535-1710," in



Américains considèrent que le corps de l'Indien est « sale », dégradant, donc « violable ». La propreté, elle, serait l'attribut de la civilisation : en 1885, une publicité pour le savon « Procter & Gamble » termine sur « *This cake of IVORY SOAP to show / What civilized my squaw and me / And made us clean and fair to see.* »<sup>601</sup>

La volonté de posséder – souvent violemment – le corps de l'Amérindienne, est envisagée dans les écrits des colons, puis dans la littérature. Les réalisateurs américains emboîtent le pas avec des films tels que *How Tony Became a Hero* (1911), *The Half-Breed's Daughter* (1911), *The Ancient Bow* (1912), *His Punishment* (1912), *Justice of Manitou* (1912), *Canyon Passage* (1946, Jacques Tourneur), où le méchant découvre des femmes amérindiennes se baignant nues dans un lac, ce qui incite Ward Bond à violer et tuer.<sup>602</sup> Plus généralement, la femme est source de « divertissement » (*The Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976) pour certains cow-boys. Dans la réalité, les violences sexuelles envers les femmes amérindiennes deviennent une banalité, notamment suite à l'image des femmes dans les films hollywoodiens, qui perpétuent des idéaux ancrés depuis longtemps. À la fin du XIX siècle, une femme Paiute, Sarah Winnemucca Hopkins, déclare : « *My people have been so unhappy for a long time they now wish to disincrease, instead of multiply. The mothers are afraid to have more children, for fear they shall have daughters, who are not safe even in their mother's presence.* »<sup>603</sup>. Les Amérindiens blâment pourtant de telles violences commises par les blancs et tentent de résister.<sup>604</sup> Ces problématiques restent d'actualité : en 1999, le Département de la Justice des Etats-Unis rapporte que les Amérindiennes sont 3,5 fois plus victimes de viols que les autres ethnies.<sup>605</sup> Les réalisateurs amérindiens reprennent et/ou dénoncent vivement et/ou réaffirment la question du viol. Dans *Naturally Native* (Jennifer Wynne Farmer & Valerie Red-Horse, 1998), qui relate l'histoire de trois sœurs lançant leurs produits cosmétiques traditionnels, la cadette, Tanya Lewis, est une « princesse moderne », subissant une tentative de viol. Le fait qu'elle soit hospitalisée, sans décéder par la suite, ne supprime pas les clichés. Il ne s'agit pas d'une évolution, mais plutôt d'une transformation légère du processus colonial si ancré

---

Smith, Merril. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>601</sup> Lopez, Andre. Pagans in Our Midst, Akwesasne Notes, Mohawk Nation, 1980, in Smith, Andrea. *Conquest, Sexual Violence and American Indian Genocide*, Cambridge, MA, South End Press, 2005, p. 10.

<sup>602</sup> Friar Ralph E. Natasha A. *Op. cit.*, p. 229.

<sup>603</sup> Smith, Merril D., *Encyclopedia of Rape*, Westport, CT, Greenwood Press, 2004, p. 138.

<sup>604</sup> Block, Sharon, *Rape and Sexual Power in Early America*, Williamsburg, Virginia, The University of North Carolina Press, Published for the Omohundro Institute of Early American History and Culture, 2006, p. 430.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 138.



La princesse Indienne est idéalisée, la femme fatale et la « squaw », stigmatisées. En littérature, au XIX siècle, les Dime Novels, qui supplantent les « Captivity Narratives », imposent cette vision duale à un lectorat très large : *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter* (Ann S. Stephens, 1860) présente une héroïne « princesse », tandis que Slim Girl, Navajo, issue du roman *Laughing Boy* (Oliver LaFarge, 1929) correspond au portrait de la belle et dangereuse amérindienne. Entre romantisme et décadence, entre maternité et sensualité, la vision altérée des hommes, des colons aux réalisateurs, est retranscrite par Rayna Green dans « The Pocahontas perplex: The image of the Indian woman in American vernacular culture » :

Both her nobility as a Princess and her savagery as a Squaw are defined in terms of her relationships with male figures. If she wishes to be called a Princess, she must save or give aid to white men. The only good Indian... rescues and helps white men. But the Indian woman is even more burdened by this narrow definition of a "good Indian," for it is she, not the males, whom white men desire sexually. Because her image is so tied up with abstract virtue – indeed, with America, she must remain Mother Goddess-Queen. But acting as a real female, she must be partner and lover of Indian men, a mother to Indian children, and an object of lust to white men. To be Mother, Queen and lover is, as Oedipus' mother, Jocasta, discovered, difficult and perhaps impossible.<sup>607</sup>

Dans les films américains, le personnage de princesse surgit massivement dans des productions véhiculant le Mythe du Bon Sauvage. Ce portrait de jeunes femmes, filles de chefs tribaux, est symbole de pureté, et la notion de viol intervient lorsqu'elles « résistent » aux avances des hommes, non pas, selon eux, par refus « conscientisé », mais davantage parce que, vierges, timides et farouches, elles n'osent pas leur « céder ».

Les Américains génèrent une conception patriarcale, qui passe notamment par le principe de protection. Priscilla Buffalo décrit leur rapport ainsi « *American Indian women appeared exploited to many nineteenth-century writers if only because their idea of woman, fostered by the privileged classes of Europe and American, was a frail, dependent person in need of protection.* »<sup>608</sup> En conséquence, le viol apparaît dans l'imaginaire anglo-

<sup>606</sup> Marubbio, M. Elise. *Op. cit.*, p. 223.

<sup>607</sup> Green, Rayna. *Op. cit.*, p. 702-703.

<sup>608</sup> Tsosie, Rebecca. "Changing Women: The Crosscurrents of American Indian Feminine Identity," in Ruiz, Vicki. DuBois, Ellen Carol. New York, Londres, Routledge, *Unequal Sisters: A Multicultural Reader in U.S. Women's History*, 2000, p. 569.

saxon comme un « débordement » de cette protection excessive qui devient dès lors accapARATION exclusive. Cette idéologie s'inscrit directement dans le prolongement de la *Destinée Manifeste*. Si à l'écran le viol possède un impact visuel moins violent avec la princesse qu'avec la « squaw », puisqu'elle semble se laisser faire, il en est de même avec sa mort tragique : elle se suicide ou est victime de la guerre, mais ne subit pas le crime violent post viol que la femme fatale connaît. Dans la réalité, la violence faite aux femmes se termine parfois par un meurtre, sans oublier les « gang-rapes » où plusieurs hommes s'acharnent sur ces femmes, dont le sort se solde généralement par une mort cruelle. « *Let her first be defloured, and then after may she devoured* »<sup>609</sup> : bien que cette citation date de 1626, elle demeure d'actualité.

---

<sup>609</sup> Roper, William. *The Lyfe of Thomas More, Knyghte*, James Mason Cline, 1626, New York, Swallow Press, 1950, p 58-59, in Little Jr., Arthur L. *Op. cit.*, p. 27.





*Last Train From Gun Hill* (John Sturges, 1959)

Tant le viol que le meurtre ne sont qu'esquivés dans *The Last Hunt*. Cependant, l'attitude de Charlie Gilson tout au long du film illustre ce lien étroit entre le viol et le meurtre. Lorsque Woodfoot lui explique qu'il compare l'acte de tuer au fait d'être avec une femme car il y trouve une jouissance mentale et physique, Charlie lui répond : « *Tuer est*

quelque chose d'immédiat, de définitif qui ne peut être changé. Tuer est la seule preuve que l'on est en vie. » Patrick Brion définit le personnage de Charlie ainsi :

(Il) personnifie la forme la plus dangereuse de l'impuissance. Sa conduite avec la jeune Indienne, sa manière de resté allongé, comme prostré, près de cette femme qu'il convoite et méprise en même temps, ne trompent guère... Et la stupéfiante scène du massacre des bisons est encore plus claire. Charlie tire comme un fou, sans épauler ni viser, tenant sa Winchester à hauteur de la hanche, comme un véritable sexe dont il épuise les munitions.<sup>610</sup>

Toutefois, la femme amérindienne est rarement violée et tuée sous l'œil voyeur de la caméra. La plupart des scénaristes et réalisateurs usent généralement de ce genre de métaphore pour exprimer ce qu'inspire réellement l'Amérindienne aux Américains, c'est-à-dire un désir aussi violent qu'une répulsion.

La femme violée est décrite comme une femme salie, et ce par les blancs, comme par les Amérindiens. Premièrement, dans *The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976), le héros ne courtise pas Little Moonlight. Il la regarde avec pitié, pour ne finalement même plus la regarder : il lui préfère Laura Lee. Deuxièmement, l'aspect de « punition » apparaît dans la culture amérindienne, où quelques tribus infligent de sévères châtiments – dont le viol collectif – aux femmes qui ont trompé leur mari. La démarche n'est toutefois pas la même : la violence et la maltraitance subies représentent une conformité aux us et coutumes d'une culture, tandis que dans les rapports hommes blancs / femmes amérindiennes, il s'agit d'un regard porté sur une nymphe qui se doit de leur appartenir, ne serait-ce que temporairement et symboliquement. Il y a une réelle subordination de la part des hommes, qui prolongent ainsi la pensée coloniale. Les commentaires des Amérindiennes à ce sujet restent en retrait, notamment parce qu'il leur est difficile de contrer l'impact des idéologies véhiculées dans les films. Utiliser le medium cinématographique n'est guère suffisant, car les films d'un point de vue à la fois féminin et amérindien sont souvent à petit budget ou indépendants, comme en témoigne *Naturally Native* (Farmer & Red-Horse, 1998).

Les Américains parlent régulièrement de provocation de la part des Amérindiennes, que ce soit dans leur tenue ou leur attitude. Les témoignages des premiers colons sont représentatifs du phénomène. Peter Martyr d'Anghiera insiste sur le fait que les femmes

---

<sup>610</sup> Brion, Patrick. *Op. cit.*, p. 102.



amérindiennes sont insatiables, en expliquant que les hommes chrétiens arrivent difficilement à les satisfaire.<sup>611</sup> Cette idée persiste chez les réalisateurs, tout du moins chez ceux qui délaissent le portrait traditionnel de la princesse amérindienne. Par leur acte de viol, les Américains anéantissent le corps même de la culture amérindienne. En effet, ce n'est pas seulement le corps de l'Amérindienne qui est atteint, c'est aussi le corps politique qui est avili : « *To be raped by an outsider, to be claimed by one who has or is given no local claims, signifies nothing less than an act of aggression against the body politic itself. Within the misogynistic frame of the nation-empire, rape really comes to mean something when its perpetrator comes from the outside.* »<sup>612</sup>

Dans *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), qui mêle ironie et désinvolture, la scène où le personnage de Dustin Hoffman doit contenter les sœurs de Sunshine, sur la demande de celle-ci, appuie l'idée de libertinage, mais souligne aussi les idéaux contemporains au tournage, ceux des années 1970, où la guerre est décriée et le pacifisme exacerbé. Cette liberté sexuelle est source de clichés, de fantasmes, mais est également prétexte pour nombre d'Américains à commettre des viols. En effet, selon eux, l'Amérindienne est une forme d'« appel au viol », et ils ne comprennent pas qu'elle se débatte lors d'une agression sexuelle. Ainsi, les Américains insistent à la fois sur l'activité sexuelle des Amérindiennes – qui de leur côté n'ont pas donné de témoignages quant à leurs avances éventuelles – et le « besoin » de conquête et de viol : « (...) *the colonists believed that (...) Native American women seemed sexually available.* »<sup>613</sup> Le viol apparaît donc comme une affirmation de la masculinité et de la virilité, qui font défaut, selon eux, aux hommes amérindiens aux États-Unis.

*The Goddess of Lost Lake* (Worsley, 1918), *Last Hunt* (Richard Brooks, 1956), *The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976), *Naturally Native* (Jennifer Wynne Farmer & Valerie Red-Horse, 1998) sont quatre films tournés à différentes époques, et comportant une tentative de viol. Dans *Last Hunt* et *The Outlaw Josey Wales*, le personnage de la femme amérindienne correspond à l'image de la princesse fragile qui a besoin d'être protégée. Respectivement Sandie McKenzie et Josey Wales viennent la sauver du « méchant » qui la brutalise et tente de la violer, tandis que les deux jeunes femmes

<sup>611</sup> Townsend, Camilla. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>612</sup> Little Jr, Arthur L. *Op. cit.* p. 59.

<sup>613</sup> Block, Sharon. *Op. cit.*, p. 227.

subissent passivement, avec fatalisme même, la situation. *The Goddess of Lost Lake* s'avère particulier car la jeune femme est métisse :

*The Goddess of Lost Lake* (1918) explicitly suggests that a Native American woman's racial identity places her in danger of rape by white men. In this film Mary, a woman who is mixed race Native American and white, returns from East with a college degree. She decides, however, to "pretend" to be a "full" Native American. Presumably as a result of her performance of what they understand to be provocative racialized identity, two white men who visit her white father find her attractive. One attempts to rape her, while the other saves her from the rapist. In this film and others like it, a white hero rescues the woman of color threatened with a cross-racial rape brought on by her racialized identity and then ends up marrying her, thus drawing her into white culture. By representing a mixed race character, *The Goddess of Lost Lake* has the potential to represent race as mutable, but the narrative structure – in which rape emerges only in response to (a pretend) "full" Native American identity and in which marriage to a white man emphasizes the character's whiteness – reifies distinctions between racial categories.<sup>614</sup>

Tanya Lewis (*Naturally Native*) est une « princesse moderne », subissant un sort identique à celui des autres femmes, mais tentant de lutter contre celui-ci. La plus jeune des sœurs se fait appeler « Indian Princess » avant de se faire agresser sexuellement. Soulignons toutefois que la jeune femme est l'une des rares héroïnes à évoluer dans un contexte contemporain et urbain, fait novateur dans le cinéma. Les auteures amérindiennes dénoncent le racisme et la violence qui font partie de son quotidien. Elles mettent en évidence une vision exclusivement anglo-saxonne et masculine. L'Amérindienne est donc « installée » dans un carcan dont elle ne peut se défaire, et seule son apparence évolue quelque peu, bien qu'elle soit cantonnée à une représentation de la « jolie sauvage » du temps de la Conquête de l'Ouest. La culture populaire contraint la femme amérindienne à subir des préjugés identiques à ceux d'une époque ancienne et révolue. Le corps de l'Indienne demeure une « propriété » due aux Américains.

Bien que les témoignages soient affublés de descriptions concernant le corps dénudé des Amérindiennes, un film propose une autre approche, celui du vêtement ou de la couverture comme voile protecteur qui intrigue d'autant plus les hommes. Noël Burch analyse le personnage de Teal Eye (*The Big Sky*, Hawks, 1952) et parle de « besoin gynocide de l'érotique hawksienne. »<sup>615</sup> L'interdit suscité par la jeune femme, cachée sous sa couverture, la rend d'autant plus désirable.

<sup>614</sup> Projansky, Sarah. *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Cultures*, NYU Press, 2001, p. 41-42.

<sup>615</sup> Burch, Noël. *De la beauté des Latrines, Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 259.

C'est spécialement quand est évoquée sa sexualité, comme ici, que le corps de Teal Eye est barré avec le plus d'insistance. La tentative de viol a lieu dans les interstices de deux séquences. Et lorsque Kirk Douglas doit tirer la femme du fleuve déchaîné, cela ne peut qu'être filmé de très, très loin, pudeur de caméra relayée sur le rivage par Douglas lui-même : se tenant à bonne distance de la femme, il lui lance sa jupe d'un air dégoûté – il a failli mourir en la sauvant – et l'engage avec brusquerie à se rhabiller.<sup>616</sup>

Pour approfondir le thème du viol des Amérindiennes, analysons deux exemples, a priori opposés, bien que la perspective coloniale opère de manière similaire : celui des femmes Inuit et celui des Indiennes des Plaines. Certes, le Grand Nord et l'aridité donnent lieu à une image différente de ces femmes, mais ne changent guère leur sort. En effet, selon les colons, la notion de masculinité est à son paroxysme chez les hommes Inuit : ils incarnent le fantasme de la dominance masculine incontestable.<sup>617</sup> Dans le documentaire *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922), Nyla, la femme de Nanook, est la représentation de la femme douce, dévouée et soumise s'activant aux tâches domestiques. Elle s'inscrit dans un système patriarcal tel que le conçoivent les Anglo-saxons. De nombreux films du début du siècle proposent un cadre de débauche, où la représentation des femmes Inuit rejoint celle de la « femme fatale » perverse. Encore de nos jours, les femmes Inuit considèrent que leur « *anger simmers under the surface, unreleased and often unrecognized, but found in a complex of self-destructive behavior that promises to numb the pain and blur the mind : drugs, alcohol, gambling, and overdosing.* »<sup>618</sup> La solitude des femmes Inuit face à cette situation est quotidienne : par exemple, un juge a sous-entendu que le viol devait être moins traumatisant physiquement et psychologiquement pour elles que pour les femmes blanches. Selon lui, les Inuit s'attirent des ennuis lorsqu'elles sont ivres et quasi-évanouies.<sup>619</sup>

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>617</sup> Mancini Billson, Janet. Mancini, Kyra. *Op. cit.*, p. 107.

La « docilité » de Nyla, dans le documentaire *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) en est significative. À l'inverse, dans les fictions, si le paysage neigeux peut renvoyer un symbole de pureté et de silence mystérieux, le froid et la rudesse du mode de vie Alaskien, Canadien ou du Groenland amènent régulièrement une vision négative des femmes dans les représentations des Inuit. Outre leur beauté sulfureuse, le cadre spatial donne lieu à des représentations encensant les seules occupations apparemment possibles : l'alcool, le jeu et la débauche (*Frozen Justice*, Dwan, 1929); tout cela enfermé dans des saloons et des cabarets. Cette atmosphère, plus tard remplacée par la chaleur étouffante de l'Ouest et une attitude tout autant provocante et libérée de la part des femmes amérindiennes, est présentée comme telle dans les films au début du vingtième siècle.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>619</sup> *Edmonton Journal*, Décembre 1989, Nahance, 1994, p.194, in Banks, Cindy. « Women, Justice, and Custom : the Discourse of « Good Custom » and « Bad Custom » in Papua New, Guinea and Canada »,

L'Indienne des Plaines et du Sud-Ouest offre une autre forme d'exotisme et d'érotisme. Par exemple les Pueblos, au Nouveau Mexique sont dépeintes en 1601 comme étant des tentatrices : « Let us go to the Pueblos to fornicate with the Indian women ... Only with lascivious treatment are Indian women conquered ». Cependant, ce ne sont pas des « attaques » selon les hommes. Ces femmes sont toujours présentées comme licentieuses et luxurieuses.<sup>620</sup> De plus, elles « méritent » leur sort, comme vu dans *Duel in the Sun*. De même, dans *Last Train From Gun Hill*, Catherine Morgan et son fils métis se font poursuivre par deux blancs au début du film. Elle essaie de se défendre, ce qui irrite d'autant plus les deux hommes. La scène se déroule en silence. L'un d'eux lui arrache ses vêtements, la brutalise, la viole et la tue.

La notion de culpabilité chez la femme survient après le viol : « (...) *when the bodies of Indian people are designated as inherently sinful and dirty, it becomes a sin just to be Indian. Native peoples internalize the genocidal project through self-destruction. As a rape crisis counsellor, it was not a surprise to me that Indians who have survived sexual abuse would often say that they no longer wish to be Indian.* »<sup>621</sup> Les Amérindiennes rejettent leur propre corps, leur propre identité, puisqu'il s'agit également d'une violation de leur identité : « *I wish I was no longer Indian* » disent-elles souvent.<sup>622</sup> Remarquons d'ailleurs que dans les films, les femmes anglo-américaines captives sont rejetées par les leurs après leur passage forcé dans une tribu. C'est le cas de Kathy Maribel Lee dans *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) qui se voit qualifier de traîtresse. Même sans acte sexuel, les Anglo-américaines sont considérées comme salies par leurs ravisseurs rien que par la détention qu'elles ont endurée. Leurs corps ont appartenu à l'Autre, et les Anglo-américaines s'unissant aux étrangers sont stigmatisées, en référence entre autres au Married Women's Independent Nationality Act (1922).<sup>623</sup> Et celles qui ont été enlevées sont salies au point de mériter la mort, comme en témoigne le geste spontané de John Wayne quand il revoit Natalie Wood dans *The Searchers* (John Ford, 1956).

---

Howard, Gregory. Newman, Graeme. *Varieties of Comparative Criminology*, International Studies in Sociology and Social Anthropology, Vol. 80, Brill, Leiden, 2001, p. 107.

<sup>620</sup> Wood, Stephanie. « Sexual Violation in the Conquest of the Americas », in Smith, Merrill. *Sex and sexuality in Early America*, New York University, 1998, p. 14.

<sup>621</sup> Smith, Andrea. *Op. cit.*, p. 12-13.

<sup>622</sup> Cette phrase fait étrangement écho aux nombreuses déclarations des amoureux de la culture amérindienne, utopistes ou hippies, qui auraient tant aimé être Indien et non Blanc. *Ibid.*, p. 8.

<sup>623</sup> Dans le cadre du Cable Act, ou Married Women's Independent Nationality Act, une femme américaine risque de perdre sa nationalité américaine si elle épouse un étranger qui ne soit pas éligible à la naturalisation.



La thématique du viol de l'Amérindienne est si présente dans les mentalités que d'autres supports culturels en ont fait un concept pornographique : par exemple, le but du très controversé jeu vidéo *Custer's Revenge*, sorti en 1982, est, pour le Général Custer, d'éviter des flèches afin d'aller violer une femme amérindienne attachée à un poteau. Le verso de la jaquette spécifie « *she's not about to take it lying down, by George! Help is on the way. By God! He's coming.* » Ce jeu vidéo, pourtant reconnu pour son extrême mauvais goût et sa médiocrité graphique, donne naissance à d'autres jeux dans la même lignée. La peau de la femme amérindienne y est plus mate. Ce procédé est souvent utilisé par les dessinateurs : dans *Peter Pan* (Geronimi, Jackson & Luske, 1953), Tiger Lily a un teint un peu plus clair que les autres membres de la tribu, et devient plus attirante, une vraie rivale pour l'Anglaise Wendy. Pour une jeune génération, le viol n'est plus symbole d'un désir de conquête, mais devient un « jeu », pire, une normalité et une formalité. Une jeune femme témoigne des conséquences ravageuses du jeu vidéo par sa propre expérience. Violentée et violée, elle rapporte les propos des deux blancs l'ayant agressée : « *Do you want to play Custer's Last Stand ? It's great, you lose but you don't care, do you? You like a little pain, don't you, squaw? (...), There is a lot of cock in Custer's Last Stand. You should be grateful, squaw, that All-American boys like us want you. Maybe we will tie you to a tree and start a fire around you.* »<sup>624</sup> La forte violence verbale est également présente dans les films, ce qui conditionne d'autant plus de haine chez le spectateur. Par exemple, les mots prononcés à l'encontre de Rachel dans *The Unforgiven* (Huston, 1990) – « Red Nigger » - la rabaisse, et la jeune femme subit, malgré la protection de sa famille adoptive, le rejet de tout le village.

*Grand Avenue* (Daniel Sakheim, 1996) et *Dance Me Outside* (Bruce MacDonald, 1994) sont deux téléfilms mettant en scène des Amérindiens dans un contexte actuel. *Grand Avenue* est adapté pour la télévision en 1996. Justine, à la sexualité exacerbée, correspond au portrait de la « squaw/femme fatale » et connaît un destin tragique. Alice représente, quant à elle, la « princesse ». Little Margaret, dans *Dance Me Outside*, se fait violer, puis tuer. Le fatalisme présent dans ces deux exemples découle des stéréotypes ancrés dans les mentalités. Ainsi, les Amérindiens acceptent leur sort : « *Indians. We're Indians Mollie. So much shit happens to us in our lives we get used to it. Forget how to feel good. Maybe never knew how. I mean that's why we expect the worst* ». Ces deux films,

<sup>624</sup> A. Dworkin, "Letter From a War Zone,"

Site: <http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/WarZoneChaptIVG2.html>.

*Grand Avenue* et *Dance Me Outside*, sont du même auteur : Greg Sarris.<sup>625</sup> Comme pour les films du début du XX siècle, il considère qu'il est difficile de savoir qui influence qui : « *Someone came up to me earlier, and said, "Greg, haven't we gone a little too Hollywood here?" And I said, "That's not what's happening at all. It's not that we've gone Hollywood. It's that Hollywood's gone us!"* »<sup>626</sup>

Actuellement, les femmes amérindiennes représentent l'ethnie la plus violée aux Etats-Unis, sachant que la très grande majorité des agressions sexuelles est exercée par des personnes d'une autre ethnie que la leur. Chez les adolescentes, les Amérindiennes et les Afro-américaines subissent régulièrement des agressions, les premières connaissant le taux le plus élevé de viols.<sup>627</sup> Les femmes déplorent de telles violences devenues communes, et dénoncent l'immobilisme du système : « *Women have criticized the system for covering up sexual abuse of women and perpetuating the influence of the family system. (...) powerful families pressured women to use the alternative system, which involves the band's council of elders, rather than bringing sexual assault charges to court.* »<sup>628</sup> Cet aspect est brièvement évoqué dans *North of 36* (Irvin Willat, 1924), lorsqu'une femme Comanche se fait violer par un Blanc, celui-ci ne sera pas jugé par les siens, mais par les Indiens, comme le souligne la cavalerie. Ainsi, dans la réalité, sachant que la police tribale ne peut arrêter un agresseur non-amérindien, moult affaires restent donc en suspens, et ceci perpétue la logique coloniale. Pourtant les statistiques sont inquiétantes : une Amérindienne sur trois sera violée pendant sa vie, et six sur dix, agressées. Elles endurent 66% des crimes violents subis par les Amérindiens.<sup>629</sup> Mylène Jaccoud appuie ces statistiques dans son article « Les femmes autochtones et la justice pénale », en soulignant qu'une étude sur les femmes purgeant une sentence fédérale montre que 90% des Amérindiennes interviewées déclarent avoir été physiquement abusées, souvent sur de longues périodes, tandis que les femmes allochtones sont victimes du même genre d'abus dans 61% des cas.<sup>630</sup>

<sup>625</sup> D'origine Pomo et Miwok.

<sup>626</sup> Templeton, David. « *Grand Avenue is brave and beautiful* », *Sonoma Independent*, 27 juin – 3 juillet 1996, Metro Publishing and Virtual Valley, Inc.  
<http://www.metroactive.com/papers/sonoma/06.27.96/grand-ave-9626.html>

<sup>627</sup> Siegel, Larry J. Welsh, Brandon C. *Juvenile Delinquency: Theory, Practice and Law*, Wadsworth Cengage Learning, 2009, p. 61.

<sup>628</sup> Miller, Bruce G. "Contemporary Tribal Codes and Gender Issues" in Champagne, Duane. *Contemporary Native American Cultural Issues*, Walnut Creek, AltaMira Press, 1999, p. 126.

<sup>629</sup> Clark, D. Anthony Tyeme. "American Indian Peoples," in Johnson, Benjamin. *Making of the American West, People and Perspectives*, Santa Barbara, ABC-CLIO Inc, 2007, p. 24.

<sup>630</sup> Jaccoud, Mylène. "Les femmes autochtones et la justice pénale", *Criminologie*, vol.25, n°1, 1992, pp. 65-85, p. 73.

Pour conclure, nous avons pu observer que malgré les divers changements dus à l'influence contextuelle (événements sociopolitiques, techniques cinématographiques) qui trahissent l'époque de tournage, on ne peut réellement parler d'évolution, de l'époque des colons jusqu'à nos jours. En effet, les Amérindiennes, sources intarissables de fantasmes masculins, suscitent idéalisation, fétichisation, mais subissent aussi mépris, racisme, violence et surtout viols de manière récurrente. A l'instar des Afro-américaines, les Amérindiennes permettent aux Américains d'appuyer leur domination par l'accapuration : « (...) *a white man raping a black woman becomes the evidentiary playing out of the dominant society's fantasies of its self-assured and cool stranglehold over these representative foreign bodies.* »<sup>631</sup> Autrefois considérées comme des créatures exotiques, la culture populaire a d'autant plus banalisé leur statut : femmes déchues, elles vivent un quotidien où elles ne sont plus mythifiées (le terme de princesse rejoint celui de squaw), elles tentent de faire entendre leur voix dans un monde urbain qui a pour principe d'avoir accepté le viol comme élément intrinsèque de la relation homme blanc / femme amérindienne. Qu'ils soient admirateurs de la princesse vierge ou contempteurs de la « squaw », les Américains considèrent régulièrement les Amérindiennes de manière érotique, voire pornographique. La culture populaire a massivement contribué au phénomène : des journaux intimes des colons, nous sommes passés aux Dime Novels et surtout à l'audiovisuel, avec des films populaires qui s'inscrivent directement dans la perspective coloniale. Ceux-ci exploitent inlassablement la même relation, paternaliste ou machiste, des Américains aux Amérindiennes. Le viol, tel le repoussement de la frontière territoriale, est ici vu comme une appropriation forcée mais justifiée du corps. Kate Shanley parle de « present absence » dans l'imagination coloniale, une absence décrite ainsi par Ella Shohat et Robert Stam :

An ambivalently repressive mechanism (which) dispels the anxiety in the face of the Indian, whose very presence is a reminder of the initially precarious grounding of the American nation-state itself... In a temporal paradox, living Indians were induced to 'play dead', as it were, in order to perform a narrative of manifest destiny in which their role, ultimately, was to disappear.<sup>632</sup>

De plus, argument utilisé par bien des violeurs, l'alliance entre provocation, ou tout du moins ce qui serait perçu comme tel, et apparente liberté sexuelle, donne lieu à une

<sup>631</sup> Little Jr. Arthur L. *Op. cit.*, p. 148.

<sup>632</sup> Shohat, Ella. Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism*, Londres, Routledge, 1994, in Smith, Andrea. *Op. cit.*, p. 9.

« incitation » au viol. « Elle l'a voulu ». « Elle le mérite ».

## 2.8 Les captives : égarées entre deux communautés

Elles ne sont plus Amérindiennes, elles ne sont plus Anglo-américaines, elles sont autant désorientées que les métisses : il s'agit des captives. Leurs témoignages, tels que *A Narrative of the Life of Mrs Mary Jemison* (1824) ou *Hobomok* (1824), bénéficient d'un grand succès littéraire. La captivité des Blanches est régulièrement publiée sous forme autobiographique : le récit de captivité est né, mais ne connaîtra jamais un tel succès au cinéma. Il associe le romantisme épique à une dimension plus « authentique » (mode de vie des Amérindiens) inscrite dans un pacte autobiographique biaisé.<sup>633</sup> Les auteurs à succès prennent le relais, comme par exemple Edward S. Ellis avec *Frontier Angel, A Romance of Kentucky Rangers' Life* (1887). Une belle, gracieuse et mystérieuse princesse amérindienne y est décrite, un bracelet au bras gauche et des plumes accrochées à ses longs cheveux. Très proche des colons, elle sauve leurs vies des « sauvages ». Plus tard, nous découvrons que cette femme est en réalité Marion Abbot, une captive blanche (*"lost to white society many years earlier after Indian capture."*)<sup>634</sup> Au cinéma, ce portrait tend vers celui de *Stands With A Fist (Dances With Wolves)*.

Ce genre à part propose inlassablement les mêmes histoires, usant de stéréotypes colonisateurs et paternalistes : « *Contemporary criticism continues to assert the "unity" and "conformity" of both captivity narratives and their subjects, shaping a large body of literature into predictable patterns that sustain the colonizing and paternalistic stereotypes endorsed by earlier editors.* »<sup>635</sup> Ces textes font appel à la pitié des lecteurs, et sont un

<sup>633</sup> Selon Philippe Lejeune, l'auteur de biographie établit en premier un « pacte », qu'il soit implicite ou explicite, avec son lecteur, dans lequel il s'engage à (r)établir la vérité au sujet de sa vie, son expérience. Le pacte de Mrs Mary Rowlandson est rédigé en ces termes : « *A Narrative of the Captivity, Sufferings, and Removes, of Mrs. Mary Rowlandson, Who was taken Prisoner by the Indians ; with several others ; and treated in the most barbarous and cruel Manner by the wild Savages : With many other remarkable Events during her Travels. Written by her own Hand, for her private Use, and since made public at the earnest Desire of some Friends, and for the Benefit of the Afflicted* ». Rowlandson, Mary, Boston, Reprinted and sold by Thomas and John Fleet, at the *Bible and Heart*, Cornhill, 1791, By the Mass. Sabbath School Society, 13 Cornhill, 1856, Riverside, Cambridge, H.O. Houghton & Co.

<sup>634</sup> Namias, June. *White Captives : Gender and Ethnicity on the American frontier*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, p. 104.

<sup>635</sup> Castiglia, Christopher. *Bound and Determined*, Smith, William Clay Kinchen, *Revising Captivity Narratives*, a dissertation presented to the graduate school of the University of Florida in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Florida, 2002, p. 1.



support de propagande.<sup>636</sup> Il y a aussi une notion de confession religieuse dans l'acte de rapporter les péripéties, le tout développé dans le style du polar à sensation.<sup>637</sup> De tels textes proposent également une forme de divertissement, suscité par la dimension épique de la capture et de la rétention d'une femme soit Amérindienne, soit Anglo-saxonne. Deux formes de récit de captivité apparaissent : l'un, focalisé sur un point de vue féminin, est l'acceptation passive d'une femme envers ses ravisseurs, comme le fait par exemple Mary Rowlandson. L'autre, plus masculin, est la recherche active de la captive. *The Searchers* illustre le mieux ce deuxième genre de récit. Selon Richard Slotkin, dans *Gunfighter Nation*, cette quête incorpore par la suite le premier type de récit, ce qui donne lieu à un mythe westernien récurrent : « *a single unified Myth of the Frontier in which the triumph of civilization over savagery is symbolized by the hunter/warrior's rescue of the White woman held captive by savages.* »<sup>638</sup> Ce genre d'histoire, comme *The Searchers*, sert de support à un cercle vicieux de violence et de racisme.

Cependant, ces sentiments sont exploités avec retenue et prudence dans les films. Les films ayant abordé le thème de la captivité insistent tout particulièrement sur les risques de ces enlèvements prolongés : le (refus d'un) retour à la société pour les Blanches, et le statut des Amérindiennes dans la société américaine, très attentive à l'importance d'exclure toute personne « non blanche » de la communauté. Généralement, les histoires de captivité transposées à l'écran requièrent les éléments suivants : « *part female-bonding picture, part sadomasochistic passion tale, part forbidden Indian-white love story.* »<sup>639</sup> Cinq films clés illustrent le phénomène : *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952), *The Searchers* (John Ford, 1956), *The Unforgiven* (John Huston, 1960), *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970), et *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990). Notons que les deux premiers films sont basés sur des romans de Alan Le May, qui situe souvent ses œuvres dans le cadre de la Conquête de l'Ouest. Dans un premier temps on note le parcours d'une Amérindienne enlevée pour rester dans la société américaine : Rachel (Audrey Hepburn) est une Kiowa élevée par la famille Zachary (*The Unforgiven*). Teal Eye est une « vraie » captive dans le sens où elle est retenue temporairement et souhaite retourner parmi les

<sup>636</sup> Derounian-Stodola, Kathryn Zabelle. "Captivity and the Literary Imagination," in Bauer, Dale M. & Gould Philip, *The Cambridge Companion to Nineteenth-century American Women's Writing*, Cambridge, New York, Port Melbourne, Madrid, Cape Town, Cambridge University Press, 2001, p. 107.

<sup>637</sup> Pearce, Roy Harvey. "The Significance of the Captivity Narrative," *American Literature*, vol.19, N°1, mars 1947, p. 20.

<sup>638</sup> Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, p 15, in Castiglia, Christopher. *Op. cit.*, p. 9.

siens. Puis, plus couramment, sont représentées des Anglo-américaines résidant dans une tribu. Elle y restent plus ou moins longtemps : Debbie Edwards (Natalie Wood) est enlevée, fillette, par les Comanches (*The Searchers*) et reste dans leur tribu jusqu'à l'âge adulte. Il en est de même pour Cresta (Candice Bergen) dans *Soldier Blue*, élevée parmi les Cheyennes. Dans *Dances with Wolves*, Stands With A Fist (Mary Mac Donnell) reste aux cotés des Sioux.

Dans la culture populaire, la notion de captivité renvoie à deux genres particuliers : médiéval chevaleresque et moyen-oriental. Les captives ne sont pas de simples demoiselles en détresse car elles participent à la problématique raciale dans la même mesure que les métisses, si ce n'est davantage. Si l'aspect chevaleresque entre en jeu, c'est à cause de la violence par laquelle le processus est amorcé : l'enlèvement. Cette étape n'est pas toujours montrée à l'écran. Tout du moins, elle peut être filmée pour montrer la violence dont font preuve les Indiens en capturant une blanche, acte d'autant plus violent quand il s'agit d'une petite fille (*The Searchers*). En revanche, dans *The Unforgiven*, le scénario montre les Blancs non pas comme des kidnappeurs, mais plutôt comme des adultes responsables ayant recueilli un bébé dans un camp.

Les plus célèbres Amérindiennes captives évoluent dans des films de l'Age d'Or Hollywoodien : Teal Eye (*The Big Sky*) et Rachel (*The Unforgiven*). Ces deux femmes n'ont aucunement les mêmes fonctions narratives et idéologiques : Teal Eye n'est pas assimilée et porte sur elle tous les attributs typiques de la princesse amérindienne. Elle évolue dans l'un des rares westerns non binaires qui offre une palette de personnages variés : des trappeurs, des francophones, un Amérindien acolyte du héros. L'expédition de Lewis et Clack est ici « westernisée », et garde Teal Eye comme le pivot féminin en lien avec la nature. En revanche, il y a assimilation totale pour Rachel qui n'apprend ses origines Kiowa qu'à l'âge adulte. Elle devine toutefois sa différence à cause des réactions racistes des gens du village. Bien que sur le principe, les Kiowas tiennent à faire revenir Rachel parmi eux, John Huston ne présente pas cet acte comme humain ou sentimental. Nous observons juste que les Kiowas veulent catégoriquement « obtenir » Rachel, à tel point que leur agressivité les fait davantage passer pour les ravisseurs, tandis que les Zachary sont porteurs des valeurs familiales.

---

<sup>639</sup> Simmon, Scott. *Op. cit.*, p. 16.

Teal Eye demeure la captive exotique dont la possession est un symbole politique et économique important. Il est intéressant de noter que si dans la culture française, il ressort régulièrement le besoin de posséder des captives (c'est le cas dans les pays arabes par exemple, la chanson de geste *La Prise d'Orange* au XII<sup>e</sup> siècle en est significative), les cinéastes sont beaucoup plus discrets sur cette pratique. Dans *The Big Sky*, ils laissent le soin d'associer l'enlèvement et la tenue en captivité à un acte « fortuit », suite à une débacle intertribale. Jourdonnais explique à ses hommes que Teal Eye sera leur « protection ». En revanche, ce terme est traduit en anglais par « *hostage* », ce qui démontre une différence notoire de définition de la captivité. Si les anglophones voient l'Amérindienne comme leur possession (la fin), les francophones l'envisagent comme leur instrument (le moyen). Zeb explique à Jim la présence de Teal Eye : « *Crow war party caught her. Crow and Blackfeet hate each other. Pure luck she slipped away before they could kill her.* » Teal Eye, dans le roman de A. B. Guthrie Jr., n'est pas réellement une captive, puisqu'elle est sauvée de la noyade. Le film exploite la captivité d'un point de vue économique plutôt qu'épique. Sa tenue en captivité ne se réalise pas dans la force, si bien qu'elle se marie avec Boone. Rachel paraît également choyée dans sa famille adoptive qui la surprotège. Ainsi, le terme de captivité semble presque inadapté pour son parcours, bien que ce soit tout de même le cas. La famille ne la retient pas contre son gré, mais ment par omission en ne lui dévoilant pas son enfance.

La légendaire Pocahontas étaye cette thèse. Dans son histoire, du moment où elle rencontre John Smith et lui sauve la vie jusqu'à son voyage en Angleterre, seuls quelques épisodes de sa vie sont sélectionnés de manière différente pour chacun des films tournés. La capture de la jeune femme par les colons est un événement historique confirmé, mais occulté ou romancé dans les films. Dans la version de 1923, *The Chronicles of America – Jamestown*, l'enlèvement paraît presque être une invitation : « *Pocahontas need not be afraid. As High Marshall of Virginia I invite her to be a guest of the English* », puis elle est confiée à une femme âgée. Les conditions d'enlèvement sont relativement similaires dans *The New World* en 2005. Dans *Captain John Smith and Pocahontas* (1953), elle se marie avec Smith, même si son séjour avec les colons se déroule moins bien que pour les autres héroïnes. Dans le dessin animé de 1995, Pocahontas reste toujours avec les siens. Dans toutes les versions, nous constatons que la jeune femme ne subit pas un enlèvement de force, avec éventuellement un viol par la suite. Bien au contraire, les réalisateurs montrent

les colons comme étant des gentilshommes, et les femmes blanches des hôtessees bienveillantes.

C'est donc un point particulièrement novateur, car en contradiction avec les idéaux coloniaux toujours latents des Américains. Si dans les westerns, tuer des Indiens est naturel, voire une gloire s'ils sont nombreux, en revanche, nous ne verrons pas des Américains détenir prisonnière par la violence une Amérindienne, et pire, la violer, chose qu'ils redoutent en revanche lorsque des Blanches sont tenues captives par des Amérindiens. Les captives amérindiennes qui subissent la barbarie des Blancs sont attaquées par le « méchant » de l'histoire. Le Capitaine Crochet tente de noyer Tiger Lily (*Peter Pan*) et l'Amérindienne dans *The Last Hunt* se fait violer par Dandy McKenzie, tandis que Chouquet, l'agresseur de Teal Eye dans *The Big Sky*, subit un châtement que Boone Caudell conteste.

Tout comme l'Amérindienne, la captive blanche participe à la construction d'une identité américaine. En effet, selon Carroll Smith-Rosenberg, les représentations de la nouvelle nation sont déchirées entre d'une part une affinité avec l'Europe blanche, cultivée, et d'autre part une identification avec une sauvagerie nouvelle sur le continent américain :

The twinned figures of the white woman captive and Pocahontas were enlisted in the effort to affirm a cohesive American subject, but both also repeatedly dramatized its irreconcilable divisions. The white woman captive situated the American subject's eastward-facing needs and longings yet represented also the impossibility of achieving them. The Pocahontas figure represented the westward-facing ambitions of the new nation but likewise embodied all that would make those ambitions difficult to realize.<sup>640</sup>

Au début du cinéma, les captives blanches sont présentes dans des films muets qui permettent de montrer des cow-boys courageux dans leur gloire récemment passée : *Rescue of Child From the Indians* (Wallace McCutcheon, 1903). Ces films s'inspirent directement de la tradition médiévale, où le vaillant héros sauve une Américaine en danger, suppliant qu'on l'aide et qu'on l'emmène loin de ses ravisseurs. Puis, la notion de captivité se complexifie. Elle rejoint celle du viol en ce sens qu'elle s'en rapproche par certains points, ou tout du moins se crée une ambiguïté entre ces deux notions : « *In many myths*

---

<sup>640</sup> Faery, Rebecca Blevins. *Cartographies of Desire, Captivity, Race and Sex in the Shaping of an American Nation*, Norman, University of Oklahoma Press, 1999, p. 156.



*and fantasy formations, brutal possession is interpreted as a kindly act of rescue. In young girls' dreams the mighty hairy human-animal figure often appears not as a seducer but as a saviour and reveals the wish-fulfilling character of the girls' dreams and her masochistic longings* ». <sup>641</sup> De plus, ces femmes captives ont une certaine proximité avec l'Amérindien. A partir des années 1920 et 1930, dans un long métrage, de surcroît parlant, il est désormais possible d'aborder les thèmes de la capture et de la captivité, et plus seulement au portrait d'une femme mimant expressivement sa détresse pour se faire immédiatement sauver par le cow-boy. Mais, les réalisateurs restent très prudents quand il s'agit de tourner des films sur les captives blanches et leur devenir.

Les hommes blancs n'ont pas la même appréhension vis-à-vis de la captivité que les femmes Amérindiennes. De surcroît, ils ont tendance à mieux s'adapter à leur condition de captivité, retournant une situation néfaste à leur avantage. De plus, l'Anglo-américaine semble plus perméable, car plus vulnérable, qu'un Américain face aux Amérindiens, ce qui prouve qu'elle peut s'indianiser facilement, en « subissant » la culture de l'Autre. En revanche, les hommes paraissent s'indianiser complètement, mais c'est pour mieux diriger, voire « dominer » la tribu entière comme le fait par exemple John Morgan dans *A Man Called Horse*. Nous remarquons donc que selon l'optique américaine un homme blanc peut réussir à lui seul, au sein d'une tribu, à devenir le « meneur de la civilisation », tandis qu'une femme blanche captive n'est plus que l'ombre d'elle-même, ne souhaitant qu'une chose : échapper au viol. Cependant, dans la réalité, la plupart de ces femmes observent que les Amérindiennes, au sein des tribus matriarcales, détiennent une liberté et un pouvoir décisionnel que n'ont pas nécessairement les Blanches. Le cinéma occulte quelque peu cet aspect.

Le film *The Searchers* laisse pourtant entendre que Debbie peut jouer un rôle en tant que « captive civilisatrice ». Dans le roman d'Alan Le May, *The Searchers*, Debbie est davantage adoptée que capturée : Scar la considère comme sa fille. Bien qu'elle se verra dans l'obligation de choisir tôt ou tard un mari parmi les Comanches, elle n'est pas encore « spoliée » - violée - lorsqu'elle retourne chez les siens. Dans le film, Debbie est l'une des femmes de Scar, et est donc « atteinte » psychologiquement et sexuellement. <sup>642</sup> C'est pourquoi Ethan veut la tuer. Cependant, la relation qu'elle entretient avec Scar n'est pas

<sup>641</sup> Millum, Trevor. *Op. cit.*, p. 70.

<sup>642</sup> Hitt, Jim. *Op. cit.*, p. 76.

réellement définie. Lorsque Ethan demande « *Are they all his wives ?* », le public pense à une question rhétorique, et pourtant, rien n'est explicite. C'est sans doute pour cette raison que Debbie est « autorisée » à revenir parmi les siens. De plus, un indice montre que Debbie n'est pas si soumise, et possède, à un bien moindre degré que John Morgan dans *A Man Called Horse*, cette capacité, non pas à absorber la culture amérindienne, mais à imposer certains éléments de sa propre culture. Ce qui est habituellement un élan civilisateur dont seuls les hommes captifs sont capables, Debbie le réalise en apprenant l'anglais à Scar. Ethan, entendant parler Scar en anglais, lui demande « *Somebody teach you ?* ». Ce sont ces raisons qui amènent Ethan à changer d'avis :

Even the horror an audience feels when watching the uncle try to shoot down the terrified Natalie Wood character cannot undo the blatantly racist ideas that set up the situation. No in-depth attempt to humanize the Comanches is made in the film, so "the climax of the film says only that at the moment of truth John Wayne cannot murder a *white* girl who is also a close relative"<sup>643</sup>

Le changement d'avis d'Ethan repose également sur le fait que sa nièce Debbie ressemble étrangement à Martha. Le scénario précise que Debbie est le portrait de sa mère.<sup>644</sup> Ce n'est pas explicite dans le film, mais l'amour qu'Ethan porte en secret à Martha se remarque à quelques passages, dont le plus flagrant se situe après l'enlèvement. Ethan pénètre dans la maison, non pas en criant le nom de sa nièce ou de son frère, mais celui de sa belle-sœur. Dans des entretiens, John Wayne imagine une fin où Ethan vit avec Debbie.<sup>645</sup> Il se méprend en justifiant les actes de Ethan : « *He did what he had to do. The Indians fucked his wife.* »<sup>646</sup> Pourtant, ni Martha, ni Debbie ne sont mariées avec Ethan. Mais l'amour qu'Ethan ressent pour Martha rejaillit lorsqu'il rencontre Debbie à l'âge adulte, et serait un élément supplémentaire dans sa décision de lui laisser la vie sauve et de la ramener à la maison.

Dans la plupart des films, le retour est souvent un échec pour deux raisons : soit la captive blanche refuse de revenir dans la société américaine, soit elle connaît des difficultés de réadaptation, qui se soldent parfois par la mort. Le premier cas s'illustre dans la réalité avec, entre autres, l'exemple au XVIII<sup>e</sup> siècle de Eunice Williams, la fille d'un

<sup>643</sup> Kilpatrick, Jacquelyn. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>644</sup> Eckstein, Arthur M. "Darkening Ethan : John Ford's 'The Searchers' (1956) from Novel to Screenplay to Screen," *Cinema Journal*, Vol. 38, N°1, Autumn 1998, pp. 3-24, p. 7.

<sup>645</sup> Macklin, F Anthony. "'I come Ready,' An Interview with John Wayne," *Film Heritage* 10, 1975, p. 30-31, in *Ibid.*

<sup>646</sup> Roberts, Randy. Olsen, James S. *John Wayne, American*, New York, Free Press, 1995, p. 420, in *Ibid.*

Révérénd, qui s'est mariée à un Amérindien de Caughnawaga. Les Américains observent avec effroi qu'elle préfère l'indianisation à la civilisation, le catholicisme au protestantisme, perd son anglais et s'habille selon les coutumes indiennes. Elle est le symbole d'un retour impossible à la civilisation : « *She was no longer fully « us »* ». <sup>647</sup> Les films ne se contentent pas de regretter l'évolution de ces femmes : leur mort apparaît souvent comme un purgatoire nécessaire.

A l'écran, les réalisateurs montrent le retour de Blanches ayant été captives de tribus à l'Ouest, et leur refus de revenir dans la société américaine n'est pas représentatif de la réalité. En effet, un tel choix s'avère courant pour les femmes ayant séjourné dans les tribus de l'Est. Environ un tiers d'entre-elles, capturées entre sept et quinze ans, préfèrent rester auprès des Amérindiens. En revanche, parmi les captives de l'Ouest, seule une femme dans la même tranche d'âge, Cynthia Ann Parker, <sup>648</sup> souhaite retourner vivre dans la tribu. Captive des Comanches, comme Debbie dans *The Searchers*, elle passe vingt-quatre ans dans la tribu, se marie et a trois enfants. Bien qu'elle soit amenée à retourner vivre dans la société américaine en 1860, elle souhaite pourtant repartir avec les Cheyennes, ce qu'on l'empêchera de faire. <sup>649</sup> Les auteurs et les réalisateurs généralisent l'expérience de Parker, alors qu'elle reste une exception. Captain Mayne Reid, dans son oeuvre *The Scalp Hunters* (1860), écrit au sujet d'Adele, ancienne captive des Navajos : « *She was returning to the home of her childhood: not voluntarily, but as a captive: to her own kindred, her father and mother!* » <sup>650</sup> Toutefois, le choix de montrer des femmes blanches réfractaires à un retour dans leur communauté d'origine, permet de mettre en valeur l'importance de ne pas se mélanger que ce soit racialement ou culturellement.

La culture amérindienne peut « déteindre » sur les femmes anglo-américaines. Pour ces femmes blanches qui développent une forme du syndrome de Stockholm, leur « Going Native » est modéré, tempéré, voire freiné. La femme blanche captive renvoie au concept du « White Negro », développé par Norman Mailer. Son essai « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster » écrit en 1957, fait part du mouvement cité précédemment, et nommé ici « Going Black », en comparaison du mouvement « Going

<sup>647</sup> Namias, June. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>648</sup> Son récit est conté par Tracie Egan dans *Primary Sources of Famous People in American History*, Cynthia Ann Parker, *Comanche Captive*, New York, The Rosen Publishing Group, 2004.

<sup>649</sup> Michno, Gregory F. Michno, Susan. *Circle the Wagons!: Attacks on Wagon Trains in History and Hollywood Films*, Jefferson, NC, McFarland, 2008, p. 87.

Native ». Il montre comment les Blancs adoptent la culture musicale, linguistique et vestimentaire afro-américaine. Au cinéma, les femmes blanches captives peuvent être perçues comme des formes de « White Negroes ». Philip French, dans « The Indian in the Western Movie » prend comme exemples deux rôles joués par la même actrice, Shelley Winters : *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950) et *The Scalphunters* (Sydney Pollack, 1969). Dans le premier exemple, la pionnière refuse le pistolet donné par Lin MacAdam (James Stewart) et déclare, faisant référence à la dernière balle : « *I understand about the last one.* » Dans *The Scalphunters*, elle se rend à ses ravisseurs Kiowas (« *What the hell, they're only men* ») et crie au chef « *Indian man, you are going to get yourself the damnedest white squaw in the entire Kiowa Nation* »<sup>651</sup>

Le deuxième exemple montre le décalage entre la captive et ceux qu'elle a quittés quelques années auparavant. Ils ont des doutes sur leur identité. Elle-même ne sait plus vraiment qui elle est. Le retour à la société peut être avorté de plusieurs façons. La démence en est la première. *Northwest Passage* (King Vidor, 1940), qui relate la décimation du village Abénaquis en 1759, montre les femmes blanches sur le chemin du retour devenir folles. Ce sont surtout les personnages secondaires qui sont victimes de cette évolution. Hollywood ne peut pas présenter une femme aliénée en tant que personnage principal. Malgré un léger temps de réadaptation, Debbie (*The Searchers*) souhaite rester auprès de « son » peuple et se remet rapidement à s'exprimer dans un anglais parfait, reconnaît son frère et un raisonnement cohérent : « Martin : *Debbie, don't you remember? I'm Martin, Martin your brother. Remember? Debbie, remember back. Do you remember how I used to let you ride my horse? And tell you stories? Oh, don't you remember me, Debbie (...)* Debbie : *I remember from always.* »

La disgrâce et la promiscuité sont d'autres façons de montrer un retour impossible. Comment réintégrer des femmes qui ont peut-être été violées, donc salies ? Il y a une véritable perte d'innocence, voire de « blancheur ». Même chez les Amérindiennes princesses, un temps de captivité les « salit », notamment à cause de la probabilité de viol. *Broken Arrow* ne reprend pas le thème de la captivité développé pour le personnage de Sonseeahray dans *Blood Brothers*, le roman de Elliott Arnold écrit en 1947. Elle est captive

<sup>650</sup> Castiglia, Christopher. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>651</sup> French, Philip. « The Indian in the Western Movie », in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *Op. cit.*, p. 103.



des White Mountain Apaches pendant six ans, puis rendue lorsque ces derniers s'allient à Cochise. Dans le roman, elle procède à ses rites de puberté, et n'a pas été violée auparavant par ses ravisseurs. Elle est ainsi particulièrement respectée. Même si elle garde un statut très digne, sa captivité n'est pas mentionnée dans le film.

Les deux héroïnes des films *The Searchers* et *Soldier Blue*, respectivement Debbie et Cresta, montrent à quel point cette perte d'innocence importe. Il est sous-entendu que Debbie est mariée, mais sa relation avec Scar reste floue, et elle fait preuve de toutes les aptitudes à réintégrer la communauté blanche. Son retour dans la communauté blanche peut traduire deux idéologies : soit, d'un point de vue raciste, il symbolise la négation de « l'Indian Law and Indian Society », soit, d'un point de vue plus libéral, il montre la possibilité d'une intégration selon des critères basés sur l'adoption et l'affiliation plutôt que sur les notions de race et de sang.<sup>652</sup> Dans tous les cas, c'est à la fois son refus d'une relation avec Scar et les autres membres de la tribu, ainsi que sa motivation à « redevenir Blanche » qui l'autorisent à retrouver les siens. En revanche, *Soldier Blue* encense une qualité chez les Apaches qui va finalement se retourner contre Cresta. Ils disent qu'ils n'ont pas de rapport avec une femme tant qu'ils n'ont pas gagné le cœur de celle-ci. Dans un premier temps, cet argument permet de renverser l'image classique de « l'Indien violeur de blanches ». Dans un second temps, cela pose un problème à moyen terme, car Cresta a été mariée au chef Spotted Wolf. Elle continue donc d'avoir tout de même des rapports cordiaux qui vont l'amener à prévenir les Apaches de l'attaque imminente des Américains, d'où le danger qu'elle représente. Ainsi, elle devient une menace à la fois raciale et idéologique.

Dans le roman, Cresta, « *the go-to-hell-girl of all time* », ne regrette en rien sa vie urbaine :

What about the Cheyenne captivity she had schemed so tirelessly to escape? Really, aside from her being a prisoner – and other things – the interlude had been far from unpleasant. In fact, she had taken to the life like a duck did to water. She had tanned like an Indian; she had thrived on the Cheyenne's Spartan life and rough fare. A girlhood spent in cramped and swarming cities had never permitted her more than a brushing acquaintance with sunlight and nature – things to which she now woke each day with a child's eager anticipation.<sup>653</sup>

<sup>652</sup> Dagle, Joan. "Linear Patterns and Ethnic Encounters in the Ford Western," in Studlar, Gaylyn. Bernstein, Matthew. *John Ford made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 127.

<sup>653</sup> Olsen T.V., *Arrow in the Sun*, p 186, in Castiglia, Christopher. *Op. cit.*, p. 287.

Cresta est un personnage dur et pragmatique. Ces traits sont préservés dans le film, mais son franc-parler, ses rots à répétition et son intérêt pour son chapeau perdu (dont on apprend plus tard l'importance affective) plutôt que pour les 21 Blancs tués, ne sont que temporaires. Ils laissent place à une histoire d'amour avec Soldier Blue. Loin d'être la captive blanche hystérique, elle résiste à toute forme de domestication, mais à partir du moment où elle se lie au héros, elle se féminise et se sédentarise, tandis qu'il s'ensauvage. La question identitaire est centrale au film. Cresta insiste sur le fait qu'elle ne se sent pas américaine. Elle n'est pas patriote et ne compatit, ni ne s'allie, avec les Américains. En revanche, elle est New-yorkaise, et elle est profondément attachée à sa ville. Elle souligne donc son appartenance à New York, son absence d'allégeance aux États-Unis et reste ambiguë sur son sentiment identitaire vis-à-vis des Cheyennes.

Au travers de la représentation des captives blanches au cinéma, la peur principale exprimée est celle du « salissement » de ces femmes au sens idéologique et symbolique du terme, mais aussi au sens physique – le viol. Pourtant, il en ressort rarement de telles expériences dans les témoignages. En revanche, des expériences d'agressions physiques et sexuelles sont fréquemment perpétrées par les colons :

There is a merger in sexual race hatred of blacks and Indians related to the racial sentiment and theory of the period. Similarly, white women were placed on a pedestal and at risk when black women and Indian women were experiencing sexual abuse at the hands of white males on the plantation and on the frontier. Clearly there was an unwillingness to see who was most at risk from male sexual aggression and who was the aggressor.<sup>654</sup>

Dans le roman *Dances With Wolves*, *Stands With A Fist*, sous sa douceur qui va attendrir Dunbar, s'avère être une femme désireuse de vengeance. Son mari est tué par les Pawnees :

She herself had led the ferocious charge that the returning war party had been powerless to turn back. They pull him from his horse and cut him into pieces on the spot. Stands With A Fist had been the first to drive in her knife and she stayed until only shreds remained. Striking back at last had been deeply satisfying, but not so satisfying that she didn't dream regularly of another chance.<sup>655</sup>

<sup>654</sup> Namias, June. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>655</sup> Blake, Michael. *Dances With Wolves*, p 143, in Steinert-Lieschied, Maurice *Shadbolt Season of the Jew and Michael Blake's Dances With Wolves*, Seminar paper, Norderstedt Germany, GRIN Verlag, 2005, p. 22.

Dans le film, cet événement est décrit lors d'un flash-back, que le psychologue Robert Baird décrit comme le massacre traumatisant le plus puissant élaboré par Hollywood.<sup>656</sup> Ceci allié à son désir de retour à la civilisation lui permet de revenir au bras de Dunbar dans la société américaine.

Afin d'être intégrée, il faut répondre aux « critères raciaux », mais aussi montrer une volonté certaine de faire partie des citoyens américains. Pour ce faire, Debbie explique qu'elle a prié pour que Martin vienne la chercher (*At first I prayed to you: « Come and get me, take me home. »*) Puis, elle redevient la petite fille qu'elle était à son enlèvement lorsque Ethan la porte dans ses bras. Pour une Amérindienne, une preuve est nécessaire pour démontrer qu'elle est blanche culturellement : Rachel tue son propre frère Kiowa à la fin de *The Unforgiven* (Huston, 1960) et, par ce geste, marque sa volonté de rester au sein de la communauté blanche. Face à un vocabulaire raciste employé tout le long du film (« Injun lover », « red nigger »), le seul contrepoids « *is the supposedly simple purity of the relationship between an innocent Indian maiden and a stouthearted white hero.* »<sup>657</sup> En effet, « *sexual love and physical violence somewhat confuse the racial issue, but the sex is interpreted with grace and dignity, and the violence with plenty of the old gee-whiz.* »<sup>658</sup> Après un parcours difficile au sein de la société blanche, Rachel prouve néanmoins qu'elle souhaite finalement rester auprès de son frère adoptif, Ben Zachary (Burt Lancaster). Le Production Code, bien qu'il devienne progressivement obsolète dans les années 1960, élude la question raciale. Reste la question morale, étrangement évitée par le Code, bien que les liens familiaux soient parfois ambigus, notamment la relation fraternelle entre Rachel et Ben Zachary, frère et sœur suite à l'adoption et l'intégration de Rachel dans la famille, dont la relation évolue vers une union sentimentale. Le Code interdit pourtant clairement l'inceste, mais ne s'appesantit pas sur cette relation particulière.

Pour conclure cette partie sur les captives, nous finirons avec des exemples atypiques, dont le premier est celui d'une femme métisse franco-Cree qui capture un Blanc. Dans *Northwest Mounted Police*, Louvette piège Ronnie Logan afin de faire

---

<sup>656</sup> Hewitt, William L. "Genocide and redemption in the Modern Western," Friedman, Jonathan C. *Performing Difference : Representations of the "Other" in Film and Theater*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2009, p. 270.

<sup>657</sup> Friar, Ralph E. Natasha A. *Op. cit.*, p. 243.

<sup>658</sup> "The News Pictures," *Time*, 11 Novembre 1960, AMPAS.

échouer la mission des Canadiens. Dès le début du film, Logan se laisse charmer par la jeune femme, sous les reproches de Jim Brett, son supérieur. Louvette, dont le rôle aurait du échouer à Marlène Dietrich,<sup>659</sup> utilise ses charmes, et manipule Logan tout au long du film. Ligoté sur une chaise, il ne participe pas au combat final, et est en quelque sorte puni de sa faiblesse à la fin. Louvette le tue, pensant qu'il s'agit de Dusty Rivers. Les deux derniers exemples présentant une forme de captivité plus originale, sont ceux de Nalinle dans *Bronco Apache* et Lola dans *Willie Boy*. Toutes deux sont prisonnières des héros amérindiens, respectivement Massai et Willie Boy. Dans le roman de Wellman, Masai a en réalité deux captives, Izoki et Nalinle. La deuxième apparaît dans le dernier tiers du roman. Massai tue la mère de celle-ci, et, par cet acte, « évacue » les origines de la jeune femme. C'est elle qui va l'appivoiser. L'auteur compare ses réactions face à la captivité à celles qu'une Anglo-américaine pourrait avoir :

Where a white girl would have screamed – and died – she did not scream. Where a white girl would futilely have tried to run, she did not run nor waste her thought in wild schemes to escape. The panic was already leaving her. To be kidnapped was no new thing to Apache women, after all. In the old days, raiding enemies were always carrying off some woman. It was a part of the essential hazard of life, and now that it had befallen her, although she knew her great peril, Nalinle found herself growing calm in a sense of fatalism.<sup>660</sup>

Ici, Nalinle possède la force psychologique et le pouvoir idéologique que peut avoir par exemple Morgan dans *A Man Called Horse*. Elle réussit à faire évoluer Massai, en le maîtrisant d'une certaine manière. En revanche, dans la culture populaire, les Blanches paraissent hystériques. Pourtant, dans les films, quand elles obtiennent un premier rôle, elles se convertissent au mode de vie amérindien au point de faire peur aux Américains, comme Cresta vis-à-vis de Soldier Blue.

Le personnage de Nalinle s'adoucit visiblement du roman au film, bien qu'elle conserve un fort tempérament et un aspect énigmatique. Nalinle est la deuxième femme à apparaître dans le roman, ce que ne mentionne pas le film, où la violence en général est atténuée. La première femme capturée par Massai, et emmenée dans les montagnes avec lui, le trahit. Elle meurt après que Massai lui ait sectionné les tendons d'Achille. Nalinle, qui est la fille de Santos, le premier à l'avoir trahi, est sa deuxième captive. Alors au terme de sa grossesse, Nalinle est renvoyée chez les siens par Massai, qui se sait traqué par les

<sup>659</sup> Dick, Bernard F. *Engulfed : The Death of Paramount Pictures and the Birth of Corporate Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, p. 118-119.

<sup>660</sup> Wellman, Paul. *Bronco Apache*, p 92, in Castiglia, Christopher. *Op. cit.*, p. 137.



Blancs. Par ce geste, il veut donc lui apporter une certaine sécurité.<sup>661</sup> Le film, qui pouvait difficilement se terminer sans happy end, réunit le couple. Nalinle est la clé de la sédentarisation pour Massai.

Finalement, contrairement aux rôles plus « basiques » des premiers romans de captivité, les histoires mettant en scène une captive au XX<sup>e</sup> siècle offre une perspective plus riche et plus complexe. Certes, la dimension purement épique est respectée, mais la plupart des films de captivité pose les questions de révisionnisme et d'identité. Les films s'inscrivant dans un courant révisionniste flagrant sont tournés dans les années 1960 et 1970, et l'un des personnages est nécessairement captif : *A Man Called Horse*, *Soldier Blue*, *Little Big Man*, *Willie Boy*. Bien que la femme de Jeremiah Johnson ne soit pas officiellement captive, elle n'évolue pas avec sa tribu, et reste auprès de lui par loyauté. Le film montre le parcours d'un Blanc idéaliste boycottant son milieu originel pour parcourir un monde qu'il considère plus noble et plus pur. Il y a un réel fantasme de ces captifs pour les Amérindiens qui les retiennent.

Les affiches de *Soldier Blue* sont particulièrement ambiguës à ce sujet, et peu révélatrices du film. Sur un arrière-plan montrant la cavalerie, les deux personnages principaux ou le massacre final (selon les différentes affiches), il y a en premier plan une captive nue ou en jupe en peau courte (selon les affiches) accroupie et de dos. La jeune femme porte deux tresses et une plume maintenue par un bandeau. Contrairement à l'actrice principale Candice Bergen, elle est brune. Il y a une grande empathie, qui relève davantage d'une identification, pour les Amérindiens dans ces œuvres « New age » à tel point que la jeune femme sur les affiches apporte un nouveau visage à son rôle d'ambassadrice de la paix en observant, pieds et poings liés, comme l'est la plupart des Américains face à la Guerre du Vietnam, le massacre ou la cavalerie défilant devant elle. De plus, cette n'est plus simplement sublimée, comme par exemple dans les années 1940 et 1950, elle est érotisée.

Si elles ne sont pas toutes érotisées ainsi, les captives sont à tout le moins porteuses d'une réelle problématique rejoignant la question du métissage. Cette problématique reste particulièrement ancrée dans les mentalités. En 1960, Rachel (*The Unforgiven*) s'unit à

---

<sup>661</sup> Hitt, Jim. *Op. cit.*, p. 91.

Ben Zachary. La jeune femme Kiowa n'a rien gardé de sa culture d'origine : elle n'en parle pas la langue, n'en a pas les coutumes, et n'en connaît pas les traditions. Véritable Américaine d'adoption, son amour finalement célébré avec le personnage de Burt Lancaster dérange : « *Mr Huston may not offer a satisfactory solution to the interracial problem he has tried to deal with* »<sup>662</sup> écrit un journaliste du *New Yorker* à la sortie du film. Les captives blanches, quant à elles, se retrouvent autant marginalisées que les captives amérindiennes, l'exotisme en moins, le péché en plus.

Malgré ce rejet de la société américaine pour ces femmes, les cinéastes les utilisent pour la durée du film dans le but de faire passer quelques messages. Puisque les femmes sont souvent les porte-paroles de la paix, de la tolérance et de la liberté, les réalisateurs se servent d'elles également pour transmettre des idéologies assimilatrices, comme le fait Polonsky pour Lola dans *Willie Boy*. Lola rêve de devenir institutrice au Nevada, et de se marier avec Willie à l'Eglise, toute vêtue de blanc. Elle est vivement encouragée dans cette attitude par le docteur Elizabeth Arnold, qui qualifie la condition indienne de « quelconque ». Parce que Willie Boy entrave un tel processus en enlevant Lola, en la « ré-indianisant » et en étant responsable de sa mort, il est pourchassé et abattu. Comme souvent, le questionnement sur l'évolution des Amérindiens après leur assimilation dans la culture américaine reste avorté. Si les Amérindiennes captives possèdent un rôle plus élaboré (Rachel, Lola, Teal Eye), les captives blanches sont rapidement diabolisées, regardées à la fois avec effroi et pitié. Elles apparaissent aux yeux des Blancs comme étant finalement plus imprévisibles que les métisses. Debbie et Cresta, dans deux genres tout à fait différents, illustrent parfaitement cet aspect.

Tant les métisses que les captives servent d'illustration à l'établissement d'une barrière raciale infranchissable. Notre deuxième partie a fait ressortir l'impossibilité d'une union entre une femme amérindienne et un Blanc. Bien que les raisons ne soient pas uniquement raciales, la dimension tragique et l'idéalisation étant particulièrement fortes, le métissage échoue systématiquement. L'« inaccessibilité » de l'Amérindienne reste nécessaire, malgré toute la question problématique des violences sexuelles. Son lien avec la nature la rend unique, mais d'un autre côté, elle subit une généralisation, qui la transforme en un « produit exotique », autant que les femmes asiatiques ou les Latinas le

---

<sup>662</sup> « The Current Cinema. Huston in the Panhandle », *New Yorker*, 16 avril 1960, AMPAS.

deviennent. Abordons ce phénomène d'universalisation en relativisant l'influence du contexte contemporain aux tournages, en impliquant la thématique du divertissement et du rôle du public et en prolongeant l'image de l'Amérindienne dans la littérature.

**3. De la caricature au « politiquement correct » : vers une  
homogénéité croissante et un universalisme aseptisé**



### 3.1 Vision masculine des femmes dans les westerns

Certes, le western reste un genre typiquement masculin. Cependant, de nombreuses scénaristes ont participé à l'élaboration des scénarii (*The Squaw Man*, 1931). De plus, les Dime Novels, dont découlent plus ou moins les westerns, regroupent des histoires où le personnage principal est une femme. A l'instar des films musicaux et policiers, le western, genre masculin par excellence, est un instrument idéologique au pouvoir important car il véhicule des idéaux en restant sur un terrain familier et rassurant pour les spectateurs américains par le biais de normes conventionnelles, et en « *establishing and enforcing a sense of propriety, of proper boundaries which demarcate appropriate thought, feeling, and behaviour and which provide frames, codes and signs for constructing a shared reality.* »<sup>663</sup> Dans les westerns, l'Ouest est associé au « Garden of the World » et au « Great American Desert »<sup>664</sup>, tandis que l'Est représente la civilisation et la communauté. Le western est également dicté d'un comportement social normé à appliquer en public comme en privé. Parmi ces valeurs, le western a promu cette notion que la sphère publique ressortissait du rôle de l'homme (avec le Code d'Honneur, encourageant la revanche et la vengeance), tandis que la femme se consacre à la sphère domestique. C'est l'une des difficultés que rencontre la femme amérindienne : elle devient femme au foyer, mais soit son histoire se termine tragiquement, soit elle retourne auprès de son peuple, preuve que son assimilation ne se fait pas sans mal et n'est jamais définitive.

Que l'épopée soit westernienne, gréco-latine, biblique ou médiévale, la femme possède un rôle inepte paralysant l'héroïsme masculin : « *A l'exception de la mère ou de l'épouse ou de la fiancée pousse-au-crime (...), la femme, c'est-à-dire l'Amoureuse, empêche l'action, étrique le mouvement, rétrécit l'espace à la plus petite mesure du monde : celle de ses bras.* »<sup>665</sup> Dans les westerns, en plus d'une misogynie de mise (aussi présente dans le Film Noir), les femmes sont souvent enfermées dans des portraits unidimensionnels et caricaturaux : l'institutrice, la danseuse de saloon, la femme au foyer, la cow-girl... Finalement, la présence de la femme s'impose d'elle-même sans que les

---

<sup>663</sup> Ryan, Michael. Kellener, Douglas. *Camera Politica, The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 77.

<sup>664</sup> Notions développées par Henry Nash King dans *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, 2007.

<sup>665</sup> Bellour, Raymond. *Le western : approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographies*, Paris, Gallimard, 1993, p 144. Les exemples donnés sont les suivants : Omphale et Hercule, Didon et Enée, Dalila et Samson. Aude et Roland.

réalisateurs n'en questionnent leur rôle : selon Anthony Mann, « *En fait, on ajoute toujours une femme dans la ballade, parce que sans femme un western ne marcherait pas.* »<sup>666</sup> Comme le dit André Bazin au sujet de *The Outlaw* (Howard Hughes, 1943), « *la meilleure femme ne vaut pas un bon cheval* »<sup>667</sup>, « *mais elle est une certaine nécessité, et constitue en quelque sorte un contrepoids, une antidote à cette vie de risques où la mort attend chaque homme à tout moment, mais où la femme reste attachée à la vie.* »<sup>668</sup> En effet, la femme incarne la vie, la paix et l'espoir.

Au héros, la femme offre la possibilité unique d'une reconnaissance du côté de la vie. Face à l'horizon fatal et magnifique d'une mort imminente sans laquelle le héros à proprement parler ne serait pas, la femme, et d'autant plus qu'on la protège, redevient médiatrice, effacée ou vivement présente selon qu'elle incarne le temps dans le temps de la sécurité bourgeoise et historique, ou celui, seul véritablement présent, de l'exaltation lyrique.<sup>669</sup>

La mort imminente du héros rappelle celle de l'Amérindienne. Ainsi, par sa proximité avec la nature, l'Amérindienne possède un point commun avec le héros que la Blanche ne partage pas. En outre, en plus de la paix, l'Amérindienne peut être gage de liberté. Dans *A Man Called Horse*, Horse peut gagner sa liberté en épousant Running Deer. Il la surnomme « *Little Freedom* ».

Comme étudié en première partie, les Amérindiennes possèdent une place plus importante vis-à-vis des hommes que les Américains, volontairement, ne développent pas. Si les Blanches connaissaient la réelle place qu'ont les Amérindiennes au sein de leur tribu, ces dernières auraient pu devenir un modèle à suivre, voire être la cause d'une rébellion féminine américaine vis-à-vis de l'autorité masculine. Winona Wheeler estime que les Amérindiennes ne sont pas des femmes soumises : « *Women were not dependent on men, their role was very much in balance with men (...) There was a balance and no one job, no one role was more important than the other. Especially among Plain societies, which were egalitarian, (as) everyone's role was equally valued.* »<sup>670</sup> Pour les réalisateurs, le rôle de l'Amérindienne est avant tout significatif en tant que mère, tandis que celui de l'Anglo-américaine l'est en tant qu'épouse modèle. En 1808, un sermon est prononcé à New York, s'émerveillant

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>667</sup> Gonzalez, Christian. *Le Western*, Que sais-je, Presses Universitaires de France, 2000, p. 32.

<sup>668</sup> C. Thollon-Pommerol, *W comme Western*, Paris, L'Ecole, 1974, p. 117.

<sup>669</sup> Bellour, Ryamond. *Op. cit.*, p. 147.

de l'intérêt et de l'importance des devoirs de la femme en tant qu'épouse, (...) conseillère et amie de son mari, quotidiennement vouée à alléger ses soucis, consoler sa peine et accroître son plaisir. (Cette femme) qui, tel un ange gardien, veille sur ses intérêts, le prévient contre les dangers, le réconforte dans l'adversité et, par son comportement pieux, assidu et aimable, s'attache constamment à le rendre plus vertueux, plus utile, plus digne et plus heureux.<sup>671</sup>

Pour l'Amérindienne, le rôle de mère provient de son lien si particulier avec la terre, d'où le terme de Mother Earth ou Earth Mother, et symbolise la fertilité et la maternité. L'Anglo-américaine, quant à elle, met en application son raffinement et ses manières dans l'art d'être une femme au foyer. Nalinle, dans *Bronco Apache*, dit à Bronco : « *I am only a woman. Good for bearing children, cooking, sewing ... Without you I am nothing.* » Dans *The Far Horizons* (1955), Lewis et Clark convoient tous deux Sacagawea, qui est une princesse entrant en parfait accord avec l'idéologie patriarcale. Elle déclare : « *A woman (among the Indians) cooks for her man, works in the fields, and has the babies. That is all* », mais ce n'est pas suffisant selon Julia Hancock, pour qui une femme blanche « *runs her husband's home, entertains his friends, tries to make him happy and successful and proud of being married to her.* » Dans *Apache Drums* (1951), Sally (Coleen Gray) corrobore cette vision : « *I want what every woman wants. A home, a place in town, and an honest husband.* »

A la fin des années 1920, les femmes sont ainsi perçues par les hommes : « *Plus pures et moralement supérieures aux hommes, mais malgré tout relativement dépourvues d'esprit pratique, émotives, instables, enclines aux préjugés, facilement choquables et parfaitement incapables d'affronter la réalité ou de mener une réflexion approfondie.* » Dans la société américaine, l'épouse est condamnée à être une vitrine au travers de laquelle le mari expose sa réussite sociale.<sup>672</sup> Le rôle de la femme envers son mari est également un « débat » dans *Peter Pan*, lorsque l'Amérindienne déclare : « *Squaw no dance. Squaw get'um firewood. Squaw go home* », alors que Wendy décide de désobeir. Ici, le rôle de la femme amérindienne n'est pas à suivre : elle n'a pas le raffinement britannique de Wendy, il s'agit d'une femme d'âge moyen, assez forte, qui, en donnant un lourd fardeau de bois, réalise davantage un travail d'homme qu'une occupation d'intérieure. D'un autre côté, ce rôle omnipotent de la femme peut être apprécié, notamment lorsque le petit frère, Michel,

---

<sup>670</sup> Guerrero Jaimes, M.A. *Op. cit.*, p. 64-65.

<sup>671</sup> Zinn, Howard. *Une histoire populaire des Etats-Unis. De 1492 à nos jours*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 567.

donne l'ordre à sa sœur Wendy : « *Squaw take'um papoose* » en lui tendant son ours en peluche. Toute forme de rébellion féminine est à contrôler et à bannir. Dans *Stand up and Fight* (W.S. Van Dyke, 1939), la Bostonienne Susan Griffith tient tête à Blake Cantrill : « *All you can think about is preening the few shining feathers you have left and walking up to the newest girl in town – well if you're a cross-section of the Southern gentleman then I'm sorrier for the South than I am for you* », ce à quoi Cantrill répond : « *Ladies don't talk to men like that down here. We've made them a pretty charming place and they keep it, you understand... Neither you nor any other lady is going to tell me what to do.* » Si la femme blanche n'a que peu le droit de donner des ordres au Blanc, ce n'est pas le cas de l'Amérindienne. Celle-ci possède une certaine autorité, comme Kamiah dans *Across the wide Missouri*. Elle est une sorte de mère pour le personnage de Clark Gable : elle le protège, mais le réprimande également. En revanche, les Blanches ne connaissant pas le territoire, elles sont moins crédibles aux yeux des colons et cow-boys. Même lorsqu'elles connaissent le territoire et sont autant aventurières que les hommes, les Blanches peuvent être dénigrées. Elles le sont d'autant plus qu'elles ne se cantonnent pas au foyer, mais elles tentent de copier les cow-boys. C'est le cas de Annie Oackley, qui est discréditée lorsqu'elle ne sait pas lire la lettre et est aidée par Sitting Bull. Il paraît ainsi clair que dans l'esprit des hommes, la capacité d'assimilation, au sens civilisateur du terme, des Amérindiens est plus prometteuse que celle des femmes en général.

Comme l'indique Julie Burchill dans *Girls on Film*, « *In the beginning was the American Girl – the squaw, silent by some tepee. Long after she was gone, the white man decided to re-create the American Girl, and she too was silent, on the screen.* »<sup>673</sup> Dans *The Squaw Man*, Jim, sauvé par Nat-U-Rich, la compare même à un fidèle compagnon :

Jim : Again she nursed me back to life. When I was stronger I did my best to induce her to go, but she wouldn't leave me. She loved me with a devotion not to be reasoned with. I tried to ill-treat her. It made no difference. Well, I was a man – a lonely man – and she loved me. The inevitable happened. You see I can't go back home. Petrie : Mr. Carston, don't you think you take rather too serious a view of the case ? You will explain the situation to her. She will be open to reason and... Jim Petrie, man, I wouldn't desert a dog that had been faithful to me. That would be English, would it? The man who tries to sneak out of the consequences of his own sets. Oh no !

Silencieuses, invisibles, « braves » : ce n'est pourtant pas le cas des Amérindiennes. Comme vu précédemment, leur implication sur la scène diplomatique est récurrente, bien

<sup>673</sup> Burchill, Julie. *Girls on Film*, Londres, Virgin, 1986, p. 5.



qu'elles n'apparaissent seulement sous la forme d'une histoire d'amour. Cependant, les Américains les relèguent, malgré l'idéalisation qu'ils leur portent, à un rôle de simple chien fidèle, comme le souligne Jim, dans *The Squaw Man*. C'est également ce qu'éprouvent Martin envers Look dans *The Searchers* et Jeremiah Johnson avec Swan.

Au cinéma, princesse ou femme fatale, ce n'est finalement pas que le rôle de l'Amérindienne qui s'avère si binaire. Les femmes sont souvent cantonnées à ce genre de portraits, généralisant le titre choisi par Jean Eustache pour son film en 1973, *La maman et la putain*. Griffith est le premier cinéaste à extérioriser cette vision de la femme, en utilisant deux archétypes de la femme : la mère et la femme fatale. Il les met en scène dès sa première pièce de théâtre *A Fool and A Girl*, sachant que dans son oeuvre la figure maternelle surplombe tout autre portrait.<sup>674</sup> Cependant, ce dualisme que connaissent les femmes au cinéma, s'avère accentué avec les Amérindiennes, les Latinas, les Afro-américaines ou les Asiatiques : « *The ethnic female star is a figure of great potential ideological disruption, for she threatens to expose the fragile construction of white, American patriarchy.* »<sup>675</sup> Cette partie s'attache à démontrer une forme d'homogénéisation entre les différentes origines, les différentes ethnies. La caméra contribue à un exotisme qui serait général, c'est-à-dire que cet exotisme factice atténue, voire confond les différences culturelles et ethniques.

Sarah Berry analyse la contribution de la mode cosmétique des années 1930 qui donnerait un « second souffle » à « l'exotisme » : elle constate une normalisation des différences ethniques par l'euphémisation, prenant l'exemple de Max Factor, célèbre maquilleur hollywoodien, qui présente une palette aux couleurs « Tropical », « Chinese » ou « Gypsy », chassant ainsi le teint blafard et la blondeur platine si entretenus auparavant.<sup>676</sup> Cependant, les rôles attribués aux femmes de « couleur » sont, certes, très ouverts, disons même interchangeables, concernant les ethnies, mais tout à fait clos pour des rôles d'Américaines. Par exemple, Lupe Velez joue une femme chinoise dans *East Is West* (Bell, 1930), une Amérindienne dans *The Squaw Man* (DeMille, 1931) et une Russe dans *Resurrection* (Carewe, 1931), mais elle ne se voit pas proposer de rôle d'Américaine,

<sup>674</sup> Mottet, Jean. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>675</sup> Negra, Diane. *Off White Hollywood. American Culture and Ethnic Female Stardom*, Londres, New York, Routledge, 2001, p. 8.

<sup>676</sup> Berry, Sarah. *Screen Style, Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis, University of Minnesota, 2000, p. 94-95.

de femme blanche.<sup>677</sup> A l'instar de Lupe Velez, les actrices d'origine étrangère, considérées comme « beautés exotiques », servent souvent de modèles pour des marques de cosmétiques. Hollywood génère des « simulacres ethniques » : « *These 'simulacra' are the material of what Ellat Shohat calls Hollywood's 'spectacle of difference' – its creation of ethnicity as a consumable pleasure.* »<sup>678</sup>

Ainsi, cette nouvelle mode où le teint lumineux, coloré et fardé est synonyme de bonne santé et de vacances, met en valeur la beauté exotique, mais n'efface en aucun cas la frontière raciale. En effet, c'est à cette période, dans les années 1930, que le Code Hays prend « les pleins pouvoirs » dans le milieu hollywoodien. L'exotisme et le maquillage fardé sont des ingrédients qui convergent vers un idéal de femme. Cette femme est telle que la conçoivent les réalisateurs des années 1950 et 1960 :

Topped or framed with windblown hair, the lips parted and lax, the eyes enlarged to show more of the white than one would expect, appear to indicate a satisfying emotional experience, probably sexual, just brought to a climax. Women's facial make-up in the late 1950s and early 1960s, in particular the use of the mascara on the upper lashes only, together with a pallid lipstick, seems to aim at a similar effect.<sup>679</sup>

Si le cinéma tend à unifier les cultures des autres, qui deviennent dès lors l'Autre, c'est, en plus des maladresses et de la propagande, dans le but d'élever ces peuples, ces faits culturels à des concepts, et ainsi de les universaliser. Disney en est l'exemple le plus révélateur. Nous pouvons aisément généraliser le cas de Pocahontas au mauvais traitement des autres cultures (britannique pour *Alice au Pays des Merveilles*, italienne pour *Pinocchio*, arabe pour *Aladdin*, africaine pour *Le Roi Lion*, ...). Certes, il y a un phénomène d'accapuration de références culturelles étrangères avec une incorporation d'ingrédients américains menant à une forme de « batardisation », mais Disney a le pouvoir de faire connaître à un vaste public une image – même fausse – de quelques mythes et légendes venant d'autres continents. Toutes proportions gardées, Disney, dans un sens, permet de faire entrer un personnage dans la légende, avec toutes les fabulations qu'elle implique. Pocahontas, contrairement à l'image plus discrète de Ramona ou de Sacagawea, est immortalisée grâce à Disney. Certes, son aura est particulièrement importante jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. En 1780, un correspondant anonyme à la Boston Gazette la couvre de louanges et place bien au dessus de toutes les héroïnes de

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 98.

l'Antiquité.<sup>680</sup> Prisonnière de cette représentation, il lui est difficile d'en sortir. C'est cette version de 1995 qui la propulse au rang d'icône et la popularise, comme le souligne le producteur James Pentecost : « *More people are talking about Pocahontas than ever talked about her in the last 400 years, since she lived. Every time we talk about it, it's an opportunity to talk about what was, what was known about her and what we created out of our imagination.* »<sup>681</sup>

Le portrait de la femme amérindienne peut également être relativisé si on la confronte à d'autres personnages issues de cultures autres qu'Américaines. Par exemple, Hollywood traite de l'image des Français également de manière dichotomique, puisque ces derniers peuvent évoluer dans un Paris romantique où règnent l'élégance à la française et les artistes à chaque coin de rue dans Montmartre (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951, *Paris Blues*, Martin Ritt, 1961). Les Français peuvent également s'avérer, notamment dans les westerns, sales, alcooliques et fourbes (*Across the Wide Missouri*, *The Big Sky*, *A Man Called Horse*). D'autres cultures fonctionnent, selon Hollywood, à la manière de pile ou face, selon leur propre contexte. Par exemple, *An American in Paris* et *Paris Blues* sont deux films particulièrement nostalgiques et montrent la capitale comme étant un lieu artistique sans aucune barrière raciale. Au contraire, la Conquête de l'Ouest ayant été le premier espace-temps soulevant radicalement la question du métissage dans la création d'une identité américaine ainsi que dans l'avancement de la frontière, les Français sont assimilés à la possibilité d'un métissage à outrance, puisque eux-mêmes, souvent trappeurs, se sont mariés avec des Amérindiennes.

## 3.2 L'exotisme

### 3.2.1 Femmes asiatiques et femmes amérindiennes : un parallélisme possible

Certes, l'Amérindienne est un personnage emblématique, par certains cotés unique. Cependant, il est intéressant d'établir un parallèle avec les femmes asiatiques, et plus particulièrement les Japonaises. Tout d'abord, la culture japonaise aborde des valeurs, des

---

<sup>679</sup> Millum, Trevor. *Op. cit.*, p. 59.

<sup>680</sup> Towner, Lawrence W. "Ars Poetica and Sculptura : Pocahontas on the Boston Common", *Journal of Southern History* 28, 4 Novembre 1962, p 485, in Tilton, Robert S. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>681</sup> Pentecost, James. In Kershaw, Sarah. « Coming to Classroom : The Real Pocahontas Story », *The New York Times Education*, July 12, 1995, AMPAS.

intrigues ou encore des aspects de la nature – et sa maîtrise – sous le même angle que la culture américaine. Au XIX siècle, la littérature populaire américaine dresse des comparaisons entre les Amérindiens et les Japonais. James Fenimore Cooper, dans *The Deerslayer* (1841) ou ses *Leatherstocking* series, établit quelques parallèles entre les deux cultures. Puis, au cinéma, les réalisateurs s'appuient sur la brutalité des Indiens (scalp, torture) pour présenter pendant la Deuxième Guerre Mondiale un portrait tout autant sanglant des Japonais, dont la mort semble justifiée (*Manila Calling*, 1942).<sup>682</sup> Le cinéma reprend également quelques thèmes japonais. *The Magnificent Seven* (Sturges, 1960) s'inspire des *Sept Samourai* (Kurosawa, 1954). Selon John Wayne, « le Cow-boy a existé plus de cent ans et inspiré plus de chansons et de poèmes qu'aucun autre héros. Le plus proche de lui est le Samourai. »<sup>683</sup>

Parmi les ressemblances féminines, l'ambiguïté binaire est perceptible : pour les Américains, la princesse Indienne a en commun avec certaines femmes japonaises l'innocence, la pureté et la timidité. Le portrait classique est la « Lotus Blossom Baby », qui regroupe les « China Doll, Geisha Girl, shy Polynesian beauty », tandis que la femme fatale érotisée tend vers le portrait de la « Dragon Lady » (dérivée des relations féminines de Fu Manchu, les prostituées, les femmes (*Madam*) déviantes) :

“Asian women in film are, for the most part, passive figures who exist to serve men – as love interests for white men (Lotus Blossoms) or as partners in crime of men of their own kind (Dragon Ladies).” Lotus Blossom is “a sexual-romantic object”; characters of her vein are the “utterly feminine, delicate and welcome respites from their often loud, independent American counterparts.” Dragon Lady is her opposite – cunning, manipulative and evil.<sup>684</sup> (...) Both Lotus Blossom and Dragon Lady are hypersexualized, but the former is passive and subservient while the latter is aggressive and “exudes exotic danger.”<sup>685</sup>

Au cinéma, ces portraits s'appliquent rigoureusement de la même façon pour les Amérindiennes, et anticipent la notion de globalisation de l'exotisme explicitée plus loin. Les femmes asiatiques et amérindiennes sont dotées d'un exotisme comparable. Ni blanches, ni noires, elles possèdent une beauté qui les rend attirantes et une personnalité soumise (ou tout du moins laissant au héros la possibilité de s'accomplir) qui peut toutefois

<sup>682</sup> McLaughlin, Robert L. Parry, Sally E. *We'll always have the Movies, American Cinema during World War Two*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006, p. 125.

<sup>683</sup> Kluge, P.F. “Half myth and half movie star, John Wayne rides a lost frontier. First and Last, a cowboy,” *Life*, volume 72, n°3, 28 janvier 1972, p. 44A.

<sup>684</sup> Tajima, 1989, p. 309, in Chyng Feng Sun, “Ling Woo in Historical Context: The New Face of Asian American Stereotypes on Television,” Dines, Gail. McMahon Humez, Jean *Gender, Race, and Class in Media: a Text-Reader*, Londres, New Delhi, Sage Publications Inc., Thousand Oaks, 2003, p. 659.



être énigmatique au point d'en faire parfois une alliée du « méchant » du film.

Aux Etats-Unis, les réalisateurs du début du XX siècle portent à l'écran des personnages de femmes asiatiques, et il s'agit souvent de ceux ayant recours aux Indian Stories : DeMille réalise *The Cheat* en 1915, et Griffith, *The Bitter Tea of General Yen* en 1919.<sup>685</sup> Japonisme et Indianisme sont alors très proches dans la culture américaine. De plus, si les réalisateurs confondent les tribus des Amérindiennes, ils globalisent également les diverses origines des femmes asiatiques, qu'elles soient japonaises, chinoises, vietnamiennes ou encore coréennes. *Broken Blossoms* (Griffith, 1919) traite d'une question moins abordée dans les westerns, celle du métissage entre un homme Asiatique ou Amérindien et une femme blanche. En effet, cette alliance est encore plus tabou qu'en sens inverse, et, selon les réalisateurs, n'a rien d'exotique. Dans *Broken Blossoms*, le Chinois Cheng-Huan tombe amoureux de Lucy, mais le père de celle-ci la frappe à mort. Cheng-Huan tue le père, puis se suicide. Ces relations américano asiatiques sont tout autant tragiques que celles unissant un Amérindien et une Anglo-américaine.

Si l'on associe souvent la rousseur à la féminité, les traits asiatiques et amérindiens semblent également être une parfaite incarnation de la féminité, davantage que la masculinité. La couleur de feu orangée des cheveux est souvent assignée aux tentatrices, comme Laure Richis dans *Le Parfum* (Patrick Suskind). Elles peuvent être également considérées comme des femmes douces (Marie-Madeleine) ou plus dominantes (Mary Stuart). Dès l'époque romaine, les hommes admirent la rousseur des femmes. C'est cette teinte ainsi que les cheveux foncés, qui offrent plusieurs lectures pour les Américains. Quant à la blondeur, elle est souvent synonyme d'innocence. Hitchcock utilise dans ses films cette allégorie simple : la blondeur des héroïnes souligne leur candeur, leur bonté, mais aussi une sexualité cachée qui rend les femmes blondes si désirables, au contraire des brunes et leur sexualité exacerbée. En revanche, les Asiatiques et les Amérindiennes possèdent plusieurs facettes, que les brunes blanches n'ont habituellement pas, puisqu'elles sont avant tout l'antithèse de l'Américaine blonde.

Peter X. Feng démontre également la façon dont la femme asiatique se détache de ses concitoyens : individualisée, elle veut et doit – dans l'esprit américain – être sauvée du

---

<sup>685</sup> Chihara, 2000, p.26, in Chyng Feng Sun, *op. cit.*, p. 659.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 659.

« groupe » par rapport auquel elle est en quelque sorte « supérieure ». Les hommes asiatiques sont quant à eux décrits comme étant sans scrupules, barbares et cruels notamment envers les femmes. Les Européens, « gentlemen impérialistes », fantasment sur la dépendance émotionnelle qui relie la femme asiatique aux Blancs<sup>687</sup> : elle devient muse, puis martyre. Ce portrait rejoint très précisément celui des Amérindiennes. Le personnage de princesse est élevé au-dessus des autres membres de sa tribu. Alors que le groupe en tant que tel est généralement agressif, elle est mise sur un piédestal, ce qui lui permet de comprendre et d'être comprise par le héros.

En effet, c'est avant tout lui qui peut bénéficier d'une relation privilégiée avec elle, car lui aussi se démarque des autres Américains. Ce schéma est typique des westerns pro Indiens. Par exemple, dans *Broken Arrow*, l'humanité de James Stewart transparait en contraste avec la dureté des autres Blancs. Sonseeherah, quant à elle, a une place particulière, que même Cochise n'atteint pas. Ce dernier a, certes, un rôle positif, mais c'est avant tout la jeune Apache qui tient un rôle primordial tant politiquement que symboliquement. De même, dans le dessin animé *Pocahontas* en 1995, l'Algonquienne est idéalisée, même si certains autres membres n'ont pas un rôle négatif (son père Powhatan, son amie Nakoma). Elle fréquente Smith, lui-même exclu des autres colons, qui sont vénaux et dont les deux objectifs sont de trouver de l'or et d'anéantir les « sauvages », selon leur terme. Leur chanson éponyme les décrit ainsi : « *What can you expect ; From filthy little heathens? ; Their whole disgusting race is like a curse ; Their skin's a hellish red ; They're only good when dead ; They're vermin, as I said ; And worse* » Leur racisme met en valeur la gentillesse, l'intelligence et le courage de Smith, autant que la fadeur des Algonquiens souligne le personnage atypique de Pocahontas. Notons qu'il en est de même pour tous les films « Going Native » (*Little Big Man*, *Jeremiah Johnson*, etc.) puisque le néo-héros se retrouve par définition projeté dans la culture amérindienne par une intermédiaire spéciale, une Indienne, et fuit la nocivité de la culture capitaliste et individualiste.

Si les Américains sont friands d'images, de photos et de peintures de femmes amérindiennes les affichant dans des tenues typiques – de belles robes en peaux frangées, ornementées de perles colorées par exemple – les Japonaises sont également figées dans

<sup>687</sup> Feng, Peter X. *Screening Asian Americans*, Piscataway, NJ, Rutgers University Press, 2002, p. 75.

leur habit traditionnel, tout autant exotique, le kimono.<sup>688</sup> Les Japonaiseries réfèrent à la fascination des occidentaux pour l'artisanat traditionnel, les objets typiques. Les « indianaiseries », pour adapter le terme à la culture amérindienne, sont très présentes également dans la culture anglo-saxonne, qui affectionne les habits, les poteries, les « attrapes rêves » et tout autre objet associé aux Amérindiens. Dans les films, les femmes amérindiennes permettent de mettre en relief cet aspect grâce au port d'habits et de coiffes souvent sophistiqués (*Broken Arrow*). Elles sont les seules à être autant « accessoirisées ». Les autres euphémismes de la culture Indienne sont principalement le tipi, le canoë et l'arc. On incorpore l'exotisme, ou tout du moins des fragments d'exotisme, et ce dans différents arts occidentaux avant le cinéma : « *The assimilation by western music of elements borrowed from the Asian or Arab East should be seen in parallel with the influence of Japanese painting on Whistler or Manet.* »<sup>689</sup>

Le choix des acteurs trahit également la volonté de confondre les origines amérindiennes et asiatiques des personnages. Thomas Ince n'hésite pas à interchanger les acteurs, notamment en prétextant une origine mongolienne commune. Ajoutons également le stoïcisme comme stéréotype partagé. Dans *The Death Mask* (Thomas Ince, 1914), Tsuru Aoki joue le rôle de Running Wolf et symbolise une nymphe en lien avec la nature ; dans *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), Amy Eccles, d'origine asiatique, est Sunshine. Ainsi, le rapprochement entre les deux cultures est sujet à de nombreuses comparaisons : l'une sert idéalement de métaphore à l'autre, à l'instar de Sunshine pour les victimes du Vietnam. Plus rares sont les portraits sulfureux, mais ils font tout de même partie de l'imaginaire américain : les Amérindiennes « sauvages » et les Geishas énigmatiques fascinent les Américains. Toutes érotisées, les premières sont victimes d'un portrait plus vulgaire qui découle notamment de la notion de viol. Elles sont souvent victimes de viols justifiés aux yeux des colons par l'attitude provocante de ces jeunes femmes.

En raison du point de vue exclusivement masculin des femmes asiatiques, le métissage et le viol obtiennent également une place primordiale dans les media : « *These racial romances so characteristic of the dominant phase of colonization may be part of the baggage of Western imperialist penetration into Asia; nevertheless they are extended to us,*

<sup>688</sup> Van Rij, Jan. *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*, Berkeley, CA, Stone Bridge Press, 2001, p. 39.

<sup>689</sup> Ibid., p. 45.

who have not been allowed a separate identity. »<sup>690</sup> Cette fin de phrase renvoie à la situation des femmes américaines d'origine asiatique. Cette situation décrit l'amalgame entre la vision des Américains concernant les Asiatiques sur leurs terres, principalement le Japon et la Chine, et en territoire américain, où les femmes ont la nationalité américaine, mais, pour le regard des hommes, leur physique trahit à la fois l'exotisme et la nostalgie. Il en est de même pour les Amérindiennes, dont l'aura cinématographique propulse involontairement ces femmes dans un quotidien plus morbide qu'elles n'ont pas choisi : elles sont régulièrement victimes de viols, les Américains les considérant toujours comme ces belles Indiennes à la sexualité libérée que le cinéma a tout particulièrement façonnée. Pour les Américains, le corps des Indiennes est sale, mais, leur corps post-viol l'est encore davantage. Dans la culture asiatique, la loi Manchu (1646) requiert des femmes qu'elles résistent au viol jusqu'à la mort ou une blessure importante, car sinon elles sont considérées comme ayant eu des rapports illicites.<sup>691</sup>

« *The line between rape and purchase is as thin as a fine membrane* »<sup>692</sup> : bien que cette citation soit extraite d'une étude asiatique, elle peut aisément faire référence au cas des violences subies par les Amérindiennes. Cependant, l'attitude des Blancs diffère légèrement en ce qui concerne la question du viol.

De tout temps, ces jeunes soldats portés sur la chose et prenant pour proies des civiles font partie des tristes réalités de l'occupation militaire. La peur, la culpabilité et le mal du pays déforment leurs valeurs et ils justifient leurs délits sexuels en prétextant que les femmes « ennemies » sont aussi du gibier à prendre. On peut toutefois penser que dans les zones de conflit, les relations sexuelles consentantes avec les soldats sont aussi courantes que le viol. Les femmes offrent leur corps pour de l'argent, par opportunisme ou par amour, ou les trois à la fois.<sup>693</sup>

L'approche américaine de la nature et du territoire explique cette nuance : les pionniers s'approprient leur dû, c'est-à-dire tous les éléments de l'Ouest, tandis que les hommes, souvent des militaires, considèrent la terre japonaise – et les femmes – comme source de distraction. C'est également le cas de la Chine dans *The Send Pebbles* (Robert

<sup>690</sup> Kim, Elaine, p 148, in Ty, Eleanor. "Exoticism Repositioned: Old and New World Pleasures in Wang's *Joy Luck Club* and Lee's *Eat Drink Man Woman*," in Smith, Larry E. Rieder, John. *Changing Representations of Minorities, East and West: selected essays*, Volume 11, College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii, Honolulu, 1996, p. 60.

<sup>691</sup> Ramusack, Barbara N. Sievers, Sharon L., *Women in Asia, Restoring Women to History*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. XXVIII.

<sup>692</sup> Pollock Sturdevant, Sandra. Stoltzfus, Brenda "Disparate Threads of the Whole: An Interpretive Essay," *Let the Good Times Roll: Prostitution and the U.S. Military in Asia*, New York, The New Press, 1993, p. 325.

<sup>693</sup> Abbott, Elizabeth. *Une histoire des maîtresses*, Montréal, Editions Fides, 2004, p. 244-245.



Wise, 1966). Ces problématiques sont toujours d'actualité : la terre asiatique est source de polémique, notamment avec le tourisme sexuel.

John Luther Long écrit en 1900 *Madame Butterfly*, un roman dans lequel il se propose de résoudre les contradictions de la démocratie américaine en envisageant une union symbolique entre les Etats-Unis et le Japon : « *American institutions of law and marriage may liberate Japanese women from the tyranny of Japanese customary law, while Japanese premodern aestheticism and simplicity may counterbalance the negative influences of American modernity.* »<sup>694</sup> Mary Pickford, qui interprète à la fois Madame Butterfly et de nombreuses Amérindiennes à l'écran, personnifie sous le masque de l'innocence enfantine (de manière ambiguë) à la fois la sensualité « païenne » et la vertu « chrétienne ».<sup>695</sup>

Within Long's story, the ambivalence toward the modern Japanese subject (represented through the heroine Cho-Cho-San and her aggressive suitor Yamadori) is partly resolved by gendering the forms of Japanese modernity and rendering them, in turn, as appropriate (feminine) and inappropriate (masculine). The redemptive potential of the reformed Japanese female subject is signified by her fitness for emigration to America and her potential for naturalization as an American citizen; the pathos of the Butterfly story lies in her being denied these opportunities by the American sailor who abandons her. By contrast, the mimic man in the story, Yamadori, is portrayed as sinister, manipulative, and crass, appropriating American learning and language for his own exploitative ends. The split in the representation of Japanese otherness is described as the possibility of naturalizing appropriate forms of mimicry (the female subject) and excluding inappropriate forms of mimicry from the field of desire (the male subject).<sup>696</sup>

*Madame Butterfly* est la première œuvre qui influence par la suite la plupart des films ayant pour sujet des Asiatiques. Le schéma est sans cesse le même : homme blanc dominant et femme asiatique soumise. Le sacrifice est présent tant chez les Amérindiennes que chez les Japonaises, comme en témoigne l'histoire de *Madame Butterfly*. L'héroïne de la pièce, plus connue sous la forme d'opéra grâce à Giacomo Puccini, est séduite par un officier américain de passage, Pinkerton, avec qui elle aura un fils. Peu de temps après le mariage, « formalité exotique », il quitte le territoire. Seule, elle attend patiemment son retour qui se fera avec sa nouvelle femme, une Anglo-américaine. Le couple prend l'enfant avec lui, et la jeune Japonaise se donne la mort. Le Jigai est une pratique réservée aux

<sup>694</sup> Koshy, Susan, *Sexual Naturalization : Asian Americans and Miscegenation*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2004, p. 35.

<sup>695</sup> Marchetti, Gina. *Romance and the Yellow Peril, Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 83.

<sup>696</sup> Koshy, Susan, *Sexual Naturalization : Asian Americans and Miscegenation*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2004, p. 36.

femmes de noblesse ou épouses de Samouraï, consistant à se trancher la gorge avec un poignard. Plus tard, l'histoire est recyclée avec la comédie musicale Miss Saigon. Ce récit n'est pas sans rappeler les films du début du siècle : Nat-U-Rich, dans *The Squaw Man* (DeMille, 1914), est mariée à un Américain dont la prétendante, venue de l'Est, réapparaît pour l'épouser et élever le fils qu'il a eu avec Nat-U-Rich. Cette dernière se poignarde par amour pour son mari et son fils. Ainsi, l'innocence, le dévouement et la passivité des femmes amérindiennes et asiatiques en font deux personnages mythiques dans la culture populaire. Leur mort permet à leur mari de revenir à leur vie d'avant leur rencontre avec ces jeunes femmes. Certes, ils sont tristes de la disparition de leur épouse « d'un jour », mais ils sont surtout libérés.

Olivia Khoo, dans *The Chinese Exotic : Modern Diasporic Femininity*, montre qu'en 1997, *Chinese Box* (Wayne Wang) renverse ce cliché de la femme asiatique, notamment parce que c'est le héros blanc qui meurt à la fin, et non la femme « exotique ». Ce film a pour publicité ces mots : « *a passionate, exotic tale of hope, pain and self-discovery.* » Elle souligne tout de même que la date symbolique de sortie du film (1997 est l'année où la Grande Bretagne rend Hong-Kong à la Chine) ainsi que la situation de l'histoire (six mois avant la Déclaration Sino-britannique en 1984) n'empêchent pas une dimension intemporelle, que Khoo qualifie de non-sens.<sup>697</sup> C'est également le cas des Amérindiennes qui évoluent dans un contexte précis, les westerns se déroulant souvent au XIX siècle, mais ce contexte apparaît hors temps, sur le fond des beaux paysages de Monument Valley.

*Chinese Box*, tourné comme *Dances With Wolves* dans les années 1990, n'est donc qu'un renouveau superficiel. *Dances With Wolves* paraît d'autant plus rétrograde qu'il n'y a pas de relation interracial, puisque Stands With A Fist est blanche. Dans les années 2000, la problématique suscitée par ces relations sont évitées : dans *The New World*, le film se termine sur la vie de Pocahontas en Angleterre. De même, *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) reprend la même recette que *Dances With Wolves*, mais dans un tout autre genre et dans un but différent. *Lost in Translation* raconte la rencontre de deux Américains, qui connaissent également une sorte de voyage initiatique sur fond d'exotisme. L'histoire se passe au Japon, et les deux protagonistes, seuls et isolés, en profitent pour profiter des lieux, mais avec beaucoup de détachement. Leur non connaissance de la langue ne leur

<sup>697</sup> Khoo, Olivia. *The Chinese Exotic : Modern Diasporic Femininity*, Hong Kong University Press, 2007, p. 32-33.

permet pas de réellement appréhender la culture japonaise, et le film n'est donc pas une ode au Japon. En revanche, *Dances With Wolves* mise sur une forme didactique appuyée, tout en restant consensuel.

### 3.2.2 Comparaison avec les Afro-américaines

Dans l'espace américain, Gilbert Varet envisage l'Africain comme un « substitut docile » de l'Amérindien :

... c'est ici le moment de souligner cette complémentarité étonnante du fait noir et du fait indien, aussi bien au sud qu'au nord de l'équateur... Le noir importé d'Afrique comme esclave, c'est en quelque sorte le substitut docile de l'imprenable Indien. Que celui-ci aille toujours plus loin devant lui se faire prendre ailleurs, il faut donc d'autres corps et d'autres bras pour peupler et exploiter l'énorme terre du moment que l'excédent même de population blanche ne saurait nullement suffire au départ. Et du coup l'Américain blanc s'est bel et bien créé deux insolubles problèmes au lieu où un seul aurait largement suffi à sa peine.<sup>698</sup>

Si l'Amérindien apparaît comme un obstacle se confondant avec la nature, l'Africain est quant à lui un instrument aidant le Blanc dans sa quête vers l'Ouest, enrayée par la présence de l'Amérindien. Pourtant, les Afro-américain(e)s restent discrets dans les westerns. Seul *Duel at Diablo* (Ralph Nelson, 1966), jouant sur la popularité de Sidney Poitier, bénéficie de l'intérêt culturel des années 1950 pour la culture noire américaine, ainsi que du mouvement des Droits Civiques.

Comme déjà évoqué dans la première partie, les années 1950 voient l'émergence d'une attirance particulière pour la culture noire américaine, elle-même ranimée par le Harlem Renaissance. Notons que la première œuvre américaine dédiée à la culture afro-américaine et rencontrant un succès dans l'art anglo-saxon est *Porgy and Bess*, composée par George Gershwin en 1935, dont la démarche ressemble à celle de certains de ces réalisateurs admiratifs de la culture amérindienne (D.W. Griffith, Abraham Polonsky, Kevin Costner). En effet, Gershwin ne tente pas une quelconque dénonciation des inégalités raciales ; il déclare au contraire : « *ce sera, avant toute autre chose, une œuvre de l'amour.* »<sup>699</sup> C'est exactement le cas pour les Amérindiens, qui sont un support pour des idéologies écologiques, entre autres, comme le sont ici les Afro-américains pour le jazz. Les histoires d'amour permettent de jouer sur les sentiments des spectateurs, sans

<sup>698</sup> Varet, Gilbert. *Racisme et Philosophie*, Paris, Médiations-Gonthier, Denoël, 1973, p. 125.

<sup>699</sup> Déclaration de Gershwin en 1932. Marti, Jean-Christophe. *Gershwin (1898-1937)*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2000, p. 85.

toutefois les faire réagir contre les injustices raciales.

Les femmes Afro-américaines sont absolument exclues de tout métissage,<sup>700</sup> ne fût-ce que très temporairement, ce qui n'est pas le cas des Amérindiennes, dont l'exotisme relatif permet une union de quelque temps, nécessairement clôturée tôt ou tard. La femme Afro-américaine présente un exotisme très particulier, dans le sens où elle paraît inatteignable. Dans le milieu musical, Billie Holliday représente la femme Afro-américaine telle que vue par les hommes blancs. Sa prestation musicale, notamment dans le blues, en fait l'une des artistes les plus fortes émotionnellement, et c'est ainsi que certains Américains perçoivent ces femmes, qui se manifestent sous forme d'une sorte de sensualité idéelle. Au cinéma, si les actrices amérindiennes n'ont aucune place dans l'industrie filmique pendant l'âge d'Or, deux Afro-américaines réussissent, notamment en se conformant au système des studios, à se faire reconnaître comme chanteuses et actrices. Il s'agit de Dorothy Dandridge et Lena Horne. Cette dernière revient à la fin de sa carrière sur son « acceptation » parmi le public blanc : « *I was unique in that I was a kind of black that white people could accept. I was their daydream. I had the worst kind of acceptance because it was never for how great I was or what I contributed. It was because of the way I looked.* »<sup>701</sup> Les Amérindiennes se retrouvent dans une situation identique. L'actrice Irène Bedard (voix de Pocahontas en 1995), dans les années 1990, se fond également dans le système hollywoodien et devient une « Amérindienne universelle », c'est-à-dire une image suffisamment lisse et américanisée pour être appréciée par un très large public.

Dans les premiers films américains, cinq genres de stéréotypes des Afro-américaines peuvent être relevés : « *toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks.* »<sup>702</sup> Notons que les personnages de métisses sont tout autant tragiques, comme en témoigne le parcours descendant de Julie dans *Show Boat* (George Sidney, 1951). Cependant, les déclinaisons sont plus variées que pour les Amérindiennes, qui subissent une représentation dichotomique à l'image de celle du western. Les Afro-américaines sont rarement

---

<sup>700</sup> *Bodyguard* (Mick Jackson, 1992) est l'un des rares films proposant une union entre un Blanc et une Afro-américaine. Kevin Costner, déjà connu pour son rôle dans *Dances With Wolves*, et assimilé, dans l'esprit collectif, à un certain amérindianisme, joue le héros tombant amoureux de Whitney Houston. Elle est aussi victime de quelques clichés, dont le principal, dans les années 1990, est de donner des rôles de chanteuses aux Afro-américaines (*Sister Act*, Emile Arnoldino, 1992).

<sup>701</sup> Lanker, Brian. Summer, Barbara. *I Dream A World : Portraits of Black Women Who Changed America*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1989, p. 77.

<sup>702</sup> Kuhn, Annette. Radstone, Susannah. *The Women's Companion to International Film*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 332.



« porteuses » de sensualité, car les restrictions concernant le métissage dans le Code Hays visent très directement les unions entre Noirs et Blancs. Ainsi, sans cette féminité qui hésite entre volupté et lasciveté, et qui restreint le portrait de la femme amérindienne comme complément du héros ou personnage secondaire blanc, le Code n'a que très rarement lieu d'être pour les Afro-américaines. Même lorsqu'il s'agit de traiter de la question du métissage, un nouvel angle est pris, celui de l'humour. La comédie *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) montre bien davantage la fin de l'application du Code Hays que ne le font les films présentant des Amérindiennes. Ce qui est intéressant chez la femme Afro-américaine, bien qu'elle soit également fortement stéréotypée, est qu'elle n'évolue pas dans un rôle prédéfini par rapport aux Blancs. Cet aspect pourrait offrir des rôles bien plus variés que ceux des « demoiselles en détresse » qu'appréciaient tant Griffith. Toutefois, elle s'inscrit dans une hiérarchie féminine inévitable, comme c'est le cas pour le personnage au nom révélateur, Mamma (Hattie McDaniel), dans *Autant en Emporte le Vent* (Victor Fleming, 1939). McDaniel joue souvent des rôles de domestiques, et Mamma fait référence au côté protecteur dont elle fait preuve envers Scarlett O'Hara (Vivien Leigh).

### 3.2.3 *Comparaison avec les femmes arabes*

Les représentations, à la fois exotiques et intrigantes, des Amérindiennes les rapprochent également de certaines ethnies, telles que les Latines et les femmes arabes. Dans une vision dichotomique où la séduction des Afro-américaines est impensable, les Blancs côtoient aisément les femmes Arabes et Latines. En poésie, les Arabes peuvent apparaître sublimées, telle que la jeune femme dans *Alastor* (Percy Bysshe Shelley, 1816), qui surgit, voilée, dans ses pensées. Elle incarne la femme fatale exotique aux cheveux noirs. Bien qu'elle soit une forme d'alter ego poétique, elle est également « *l'Autre au sens de l'inconnaissable et de l'inatteignable.* »<sup>703</sup> Quant à la femme la plus représentative du Moyen Orient dans la culture populaire, c'est Shéhérazade, conteuse qui a la vie sauve mille et une nuits grâce à la séduction qu'elle exerce sur le roi de Perse. La légèreté de l'Orient plaît (tout du moins avant les attentats du 11 septembre 2001), et notamment les « images mentales » que l'on se fait des palais orientaux chargés d'allégories stéréotypées

<sup>703</sup> Greenfield, John. "Transforming the Stereotype : Exotic Women in Shelley's *Alastor* and *The Witch of Atlas* », Marilyn Demarest Button & Toni Reed, *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*, Greenwood Publishing Group, Westport, CT, 1999, p. 21.

telles que des palmiers, des turbans et des pierreries.<sup>704</sup>

Dans le conte, Shéhérazade voit son portrait évoluer au fur et à mesure des diverses adaptations, et ce portrait est une double représentation : « *Shéhérazade est un mythe, mais on voit combien son personnage féminin a eu du mal à s'imposer, pris entre les images d'une jeune victorienne noble et martyre et celle d'une Judith orientale.* »<sup>705</sup> Cet argument renvoie également aux personnages joués par Mary Pickford, qui réunissent cette première image victorienne et celle, exotique, d'une jeune femme amérindienne. Griffith l'a souvent prédestinée à ces rôles, car il pense que son visage a l'air de celui d'une Indienne de par ses hautes pommettes.<sup>706</sup> En plus de Shéhérazade, Salomé est l'autre personnage arabe récurrent dans la culture populaire (*Salomé*, William Deterle, 1953). L'Israélienne Esther jouée par Haya Harareet, dans *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) symbolise également l'attrance pour un exotisme non interdit (elle n'est pas Noire). Malgré une intrigue qui la lie à Ben-Hur, ils ne terminent pas leurs vies ensemble.

Ce cheminement est particulièrement représentatif du cheminement des Amérindiennes et des Blancs, mais aussi des personnages féminins d'origine étrangère ayant un teint mat et une culture suffisamment éloignée pour être exotique, mais assez proche pour ne pas engendrer des conflits idéologiques religieux. Par exemple, l'Islam ne fait pas partie des questions abordées dans la plupart des films. En revanche, les croyances Amérindiennes, même considérées comme païennes, n'entrent pas nécessairement en contradiction avec la religion judéo-chrétienne. Elle paraissent davantage primaires et concrètes, mais aussi et surtout « naturelles » car très en lien avec chacun des éléments de la nature. C'est pourquoi le cinéma des années 1990 conscient du mouvement écologique s'attarde tout particulièrement sur l'aspect quasi-philosophique qui insiste sur un devoir de respect de la nature, et qui relie les hommes à celle-ci.

L'image de la femme arabe se traduit, tout comme celle de l'Amérindienne, par une dualité entre une innocence (le voile comme protection contre les turpitudes extérieures, comme l'indique le personnage de Jasmine dans *Aladdin* (John Musker et Ron Clements,

---

<sup>704</sup> Stronval, Margaret. « L'image de Shéhérazade dans les éditions anglaises des Mille et Une Nuits au XIXe siècle », Palmier Chatelain, Marie-Elise. Gadoin, Isabelle. *Rêver d'Orient, connaître l'orient*, Lyon, ENS Editions, 2008, p. 58.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>706</sup> Griffith, Linda A. *When the Movies Were Young*, New York, Arno Press, Inc., 1977, p. 168.

1994) et un érotisme prononcé (les tenues, le Harem). Tout comme pour les femmes asiatiques et amérindiennes, l'exotisme relève d'attributs vestimentaires particulièrement esthétiques et ornementaux, ainsi que d'une timidité et une douceur qui laissent parfois place à plus d'audace : par exemple, Princesse Armina (*One Thousand and One Nights*, Alfred E. Green, 1945) pour les Arabes, *Mulan* (Tony Bancroft et Barry Cook, 1998) pour les Asiatiques, et enfin Kamiah (*Across the Wide Missouri*, Wellman, 1951) pour les Amérindiennes. Des portraits plus sulfureux et négatifs se croisent également : si le terme de « Negroes », au XVII<sup>e</sup> siècle rassemble des caractéristiques ayant trait à plusieurs origines, il en est de même tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, où le cinéma propose des personnages de femmes plus sombres (*Samson and Dalila*, DeMille, 1949 ; certains personnages secondaires dans *Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2006 ; *Mackenna's Gold*).

Dans « From Maria Montez to Jasmine : Hollywood's Oriental Odalisques », Peter W. Evans insiste sur la notion d'érotisme comme qualité intrinsèque de la femme Arabe et également comme parallèle avec le territoire, lieu de mystère et de danger, menant à la sexualité exotique et au glamour si caractéristiques de ces femmes. L'auteur montre que ces terres sont des Erehwon (anagramme de « nowhere » et titre du roman éponyme écrit par Samuel Butler) homogènes, comme peut l'être l'Amérique Latine.<sup>707</sup> Les tribus amérindiennes de l'Amérique du Nord forment également un tout indifférenciable. Evans cite également les paroles du film *Kismet* (Vincente Minnelli, 1955) présentant à sa façon Bagdad : « *Baghdad ; don't underestimate Baghdad. / Baghdad ; you must investigate Baghdad... Due South of the Garden of Eden, / Due North of the Gulf of Aden, / Where every male and maiden / Is laden down with the blisses of Baghdad, / This irresistible town.* »<sup>708</sup>

Le paysage est donc tout autant important que dans les westerns. Les femmes arabes vivent dans ou près d'un désert et subissent un climat aride. Pour les Américains, ceci leur impose un mode de vie où ils tentent de se protéger de la chaleur et de ne pas se perdre dans l'immensité désertique. En revanche, aucun vide stérile ne retient l'Américain sur la terre qu'il revendique : il doit dominer la nature, riche et diverse. Il s'agit d'un

<sup>707</sup> Evans, Peter W. « From Maria Montez to Jasmine : Hollywood's Oriental Odalisques », in Santaolalla, Isabel. *"New" Exoticism: Changing Patterns in the Construction of Otherness*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000, p. 157.

combat actif, et non d'une résistance, comme il peut le faire dans un désert. Cette nuance entre les deux attitudes des hommes américains vis-à-vis de la nature résulte en une attitude plutôt défensive dans le premier cas, et offensive dans le deuxième cas. Par la même occasion, la caractérisation de la femme arabe s'avère plus simpliste, car plus uniforme. Sa représentation n'est pas réellement fouillée, et les réalisateurs se contentent de personnages féminins stéréotypés. La femme amérindienne change au fil des lieux. Tel un caméléon, son portrait est différent mais toujours d'un point de vue anglo-saxon et masculin. Ceci signifie que les divers choix de lieux « exotiques » ne sont pas dus à une recherche de vérité sur les différences tribales. L'Amérindienne peut être bienveillante mais aussi dangereuse dans la nature abondante de la côte Est, pour devenir plus sauvage vers les Plaines. A nouveau, l'étroitesse du lien entre la féminité du territoire et celle de ses habitantes est déterminant dans l'élaboration de représentation de femmes arabes et amérindiennes. De plus, la femme asiatique vient corroborer cet argument, car cette dernière évolue également dans un territoire où les Marines utilisent la force pour s'appropriier (dans le sens de maîtriser et dominer), la terre japonaise, mais aussi chinoise, tout en admirant la fragilité de ces femmes.

Ceci renvoie au prologue original d'*Aladdin*, sachant que celui-ci a été remplacé car trop raciste : « *Oh I come from a land, from a faraway place / Where the caravan camels roam / Where they cut off your ear / If they don't like your face / It's barbaric, but hey, it's home.* » C'est ainsi que le pays arabe et ses habitants sont présentés. Peu de temps après, Disney use du même procédé en présentant au début du film le mode de vie des Algonquiens. Ce procédé semble faire « pencher » le spectateur respectivement du côté des Arabes et des Amérindiens. Néanmoins, le point de vue demeure entièrement américain. Le chant introductif « *Steady as the Beating Drum* » est très « politiquement correct » avec tous les ingrédients typiques des années 1990 : des paroles en langue algonquienne (« *Hega hega yam-pi-ye-hega / Yam-pi-ye-he-he hega* »), des références à l'importance de la nature (« *Steady as the beating drum / Singing to the cedar flute / Seasons Go and seasons Come / Bring the corn and bear the fruit / By the waters sweet and clean / Where the mighty sturgeon lives / Plant the squash and reap the bean / All the earth our mother gives* »), et enfin la présence d'un esprit (« *O Great Spirit, hear our song / Help us keep the ancient ways / Keep the sacred fire strong / Walk in balance all our days* »).

---

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 157-158.



Jasmine, quant à elle, est américanisée au point de s'affirmer en tant que femme et être une porte-parole féministe : « *How dare you ? All of you ! Standing around deciding my future. I'm not a prize to be won.* » Trois ans plus tard, *Pocahontas* lui emboîte le pas : spontanée, la jeune femme se rebelle également contre le choix marital, en la personne de Kocoum, imposé par son père, et jette son dévolu sur John Smith. Elle se demande si elle doit réellement épouser Kocoum, mais ceci reste une question rhétorique puisque ce questionnement sans surprise hypothèque son avenir, principalement quand on connaît toutes les histoires de princesses amérindiennes hollywoodiennes : « *Can I ignore that sound of distant drumming / For a handsome sturdy husband / Who builds handsome sturdy walls / And never dreams that something might be coming?* »

Nous pouvons également évoquer une similitude plus étroite entre les femmes Inuit et arabes. Elle se situe notamment par le fait qu'elles sont, a priori, toutes deux des femmes habillées de manière à ne pas montrer leur corps, pour deux raisons distinctes (la religion et la chaleur en premier lieu, le froid en deuxième). Ces femmes sont particulièrement dévêtues en d'autres occasions : dans *Frozen Justice*, Talu est provocante et dans le documentaire *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922), les femmes dorment nues. Dans *The Bible : In the Beginning* (John Huston, 1966), les femmes arabes sont parées de belles tuniques orientales. Cependant, cet aspect semble intrigant pour les héros blancs, qui érotisent souvent ces femmes. C'est sans doute l'improbable harmonie entre la dissimulation du corps et la nudité qui fascinent les Américains.

### 3.2.4 Comparaison avec les femmes Latinas

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le sort des Amérindiens ressemble à celui que souhaitent réserver les Américains aux Mexicains : « *The Mexican race now see, in the fate of the aborigines of the north, their own inevitable destiny* »<sup>709</sup> peut-on lire dans le *Democratic Review* alors que les États-Unis se préparent à annexer une partie du Mexique. L'article du *New York Evening Post* en conclut de même : « *Providence has so ordained it. ... The Mexicans are aboriginal Indians, and they must share the destiny of their race.* »<sup>710</sup> Le rapprochement des deux ethnies est comparable à ce qu'observe le public au cinéma, mais seulement sur

<sup>709</sup> Lafeber, Walter. *The American Age, United States Foreign Policy at Home and Abroad, 1750 to the Present*, Second Edition, New York, Londres, W.W.Norton & Company, 1994, p. 100.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 101.

certains points. Les femmes Latinas se situent un peu à part des autres femmes, bien qu'elles se retrouvent, comme les Amérindiennes, entre deux extrêmes, les Noires et les Blanches, et peuvent donc être amenées à fréquenter les héros blancs sans toutefois légitimer une fin heureuse de leur relation. Cependant, leur portrait n'est pas qu'innocence et érotisme. Pendant la politique de bon voisinage (Good Neighbor Policy, 1932) de F. D. Roosevelt, les Etats-Unis souhaitent entretenir des bons rapports avec l'Amérique du Sud. Pour ce faire, ils diffusent notamment une image positive des diverses nations latino-américaines. Une image positive signifie une excursion massive dans les clichés des femmes Latinas, témoignant d'une joie de vivre et d'une gaîté excessive. Carmen Miranda (1909-1955) tourne dans de nombreuses comédies musicales à succès, où on la charge de chanter des mélodies joyeuses (« Chica Chica Boom Chic ») dans des accoutrements exubérants, notamment des coiffures constituées de fruits. De plus, Disney est également chargé de participer à cette politique, et produit *The Three Caballeros* en 1944, un film carte postale touristique réalisé par Norman Fergusson. Aurora Miranda y incarne la femme Latina telle qu'elle est souvent représentée : chantante, dansante, virevoltante et souriante.

En revanche, si la femme Latina bénéficie d'un rôle positif mais très caricatural dans des comédies musicales, elle devient un personnage très sombre dans les westerns. Trop inhérente à l'Ouest pour être ignorée, trop étrangère pour être comprise, et, souvent, trop familière pour être crainte,<sup>711</sup> elle est l'une des femmes les plus représentées avec l'Anglo-américaine et l'Amérindienne. Dans *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), Helen Ramirez, jouée par Katy Jurado qui interprète également quelques Amérindiennes (*Broken Lance*, *Arrowhead*), est l'antithèse de Amy Fowler Kane (Grace Kelly). Les jeunes femmes entourent le héros qui a fréquenté la première dans le passé, et est le mari de la seconde. Le passé de cet homme est sombre, à l'exemple du personnage de Helen Ramirez, une femme d'affaires mexicaine à la fois mélancolique et de caractère. Ce trio, où deux femmes opposées se disputent l'amour du héros – qui choisira inévitablement la femme blanche – se retrouve dans *MacKenna's Gold*. La Mexicaine est remplacée par Hesh-ke, une Apache. Celle-ci entre en rivalité avec Inga. Il est également présent dans *Buffalo Bill* (William Wellman, 1944), avec Maureen O'Hara et Linda Darnell. Ce genre de couple est classique

<sup>711</sup> Hoffman, Donald. « Whose Home on the Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latino Americans in the Revisionist Western », *Melus*, Vol.22, N°2, Popular Literature and Film, Été 1997, pp.45-59, p. 52.

dans un western, souvent attentif à représenter le bien et le mal, et finalement en célébrer le bien : « *Un couple de femmes peut jouer un rôle allégorique à l'égard du personnage masculin : d'un côté la vertu, de l'autre le vice ; la seconde se sacrifie d'une manière ou d'une autre et laisse la place à la première.* »<sup>712</sup> Les westerns noirs des années 1950 voient l'émergence de défauts et de faiblesses dans le personnage principal. Dans les exemples précédents, la Mexicaine et l'Amérindienne permettent de personnifier l'aspect plus ténébreux du héros blanc. Cet aspect est pourtant complètement éliminé à la fin, car il fait son choix. La personnalisation du côté sombre du héros ne s'effectue pas avec une Afro-américaine, qui pourtant aurait mieux représenté cette dualité, mais avec des femmes juste assez « exotiques » pour sous-entendre une possible relation, même platonique.

### 3.2.5 *Comparaison avec les femmes Indiennes*

Une rapide approche de la vision anglo-saxonne de l'Inde et des femmes Indiennes vue par les Anglais permet de mettre en valeur un exotisme se rapprochant de celui des femmes Amérindiennes et Latinas, même si les Indiennes ne sont jamais intervenues dans les mêmes œuvres que les Amérindiennes. Dans la littérature, celui qui présente le mieux la vision à la fois britannique et masculine des femmes indiennes est Rudyard Kipling, né à Bombay et auteur du *Livre de la Jungle* en 1894. Ce sont particulièrement dans ses premiers essais que les Indiennes obtiennent une place conséquente (*Plain Tales From the Hills*, 1888), ce qui sera plus rare par la suite.<sup>713</sup> Dans *The Naulahka*, Kate Sheriff va aider les femmes indiennes, en travaillant en tant qu'infirmière. Ceci fait penser à April Logan dans *Northwest Mounted Police*, infirmière elle aussi, qui soigne les malades pendant le conflit mené par Jacques Corbeau. Lorsque Kate soigne une reine Indienne, celle-ci déclare, en présence d'une femme Rajput modeste : « *Forget that thou art white, and I black and remember only that we three be sisters.* »<sup>714</sup> La plupart des Indiennes, quoique marginalisées, sont décrites avec sympathie par Kipling. Il les cantonne toutefois à des rôles assez restreints : la femme des collines, la veuve Hindou, la courtisane et la concubine.

Kipling décrit avec ironie la peur du métissage engendré par une hiérarchie raciale

<sup>712</sup> Leutrat, Jean-Louis. *Le western*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 93.

<sup>713</sup> Sen, Indrani. *Woman and Empire : Representations in the Writings of British India, 1858-1900*, Himayatnagar, Orient Blackswan, 2002, p. 160.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 170.

figée. Il traite de ce sujet dans « Kidnapped » (*Plain Tales*). Dans cette nouvelle, le mariage de la jeune Miss Castries, métisse indienne, est inacceptable selon les personnes de la classe moyenne. Kipling la décrit comme une jeune femme charmante, à la beauté espagnole, aux cheveux noirs bleutés épais et aux grands yeux violets. Bien que Kipling dénonce la mentalité des classes moyennes vis-à-vis du métissage, il présente des unions assez classiques (une Indienne et un blanc, la femme est relativement soumise), comme le font les Américains avec les Amérindiennes : « *By taking the form of tragic, short-lived nocturnal trysts or a secret concubinage and ending with the destruction of the woman, these narratives, in effect, interrogate and militate against the "rescue fantasy" paradigm of colonial discursive writings.* »<sup>715</sup> Dans « Beyond the Pale » (*Plain Tales*), les idéologies séparatistes font que « *A man should, whatever happens, keep to his own caste, race, and breed. Let the White go to the White and the Black go to the Black* ». <sup>716</sup>

Dans *Yoked With an Unbeliever*, (*Plain Tales*), la jeune Indienne, aussi dévouée que certaines Amérindiennes et Asiatiques, est assimilée et devient « *a very passable imitation of an English lady in dress and carriage.* »<sup>717</sup> Ceci fait penser aux Amérindiennes, sorte de poupées pour femmes blanches, qui essaient sur elles des robes typiquement victoriennes (Dawn Starlight dans *Buffalo Bill*, William Wellman, 1944). Si Kipling se voit qualifier de « prophète de l'impérialisme britannique », selon les termes de George Orwell, c'est aussi en partie à cause de son poème *The White Man's Burden*. Cependant, la plupart des Américains ont considéré son œuvre « au premier degré ». L'ironie du fardeau de l'homme blanc n'a pas été perçue et devient un réel devoir. Dans le même esprit, la pièce de théâtre *Antony and Cleopatra* écrite par Shakespeare, Enobarbus insiste sur « *Rome's imperial right, indeed its duty, to discover and violate Egypt – to script and strip it, ethnographically and pornographically.* »<sup>718</sup> Les notions de devoir de découverte et de viol à la fois des femmes et des territoires est donc un thème récurrent dans la littérature et la culture populaire.

### 3.2.6 Universalisation de l'exotisme

L'universalisation de l'exotisme signifie en premier lieu l'attribution de stéréotypes

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 178-9.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>718</sup> Little Jr. Arthur L. *Op. cit.*, p. 149.



à quelques cultures regroupées, qui sont finalement cataloguées par continent : l'Asie, l'Afrique, l'Amérique du Nord, l'Amérique Latine, l'Europe (dont Balkanique) et le Moyen-Orient. Les cultures non anglo-saxonnes sont souvent définies comme primitives, arriérées ou barbares.<sup>719</sup> Dans les films, nous retrouvons respectivement dans les cultures exotiques les Amérindiennes, les Latines et les Arabes. Par exemple, l'actrice Arapaho Acquahetta incarne l'exotisme dans sa forme la plus générique : *Les Mille et Une Nuits* (John Rawlins, 1942), *Rhythm of the Islands* (Roy William Neill, 1943), *Captive Wild Woman* (Edward Dmytryk, 1943), *Tarzan and the Leopard Woman* (Kurt Neumann, 1946). Apparaît un exotisme générique. L'universalité de l'exotisme se traduit par une confusion souvent involontaire de différents peuples, dirigée par un fantasme sur des cultures différentes de la culture anglo-saxonne. « *It is a very good thing to have a country to grumble over or praise as one wishes – it doesn't matter much which country I fancy* »<sup>720</sup> écrit Thomas Edward Lawrence dans une lettre. Ecrivain et explorateur, il défend l'unicité de chacun des peuples – notamment des anciennes colonies britanniques – qu'il a côtoyés, mais avoue toutefois que le « *"I" always speaks, desires, and enjoys "in the name and place of another" – that the ego's "house is haunted, its property inhabited by something entirely 'other'" (...)* Alternately, the Westerner "may imitate (the residents of another culture) so well that they spuriously imitate him back again." »<sup>721</sup>

Au cinéma, l'universalité des représentations ethniques est commune. Le personnage est réduit à un trait de caractère ou une particularité qui le définit :

The Mexican, if not the Indian, becomes absolutely interchangeable with the character types developed on stages in the urban North from the 1830s onwards: Sambo as the lazy peon; Zip Coon with his malapropisms and hopeless attempts to dress above his station in life becomes the Mexican revolutionary general; the Razor Coon finds his partner in the knife wielding, back-stabbing Mexican; the High Yeller prostitute turns into the mixed-blood Mexican saloon girl.<sup>722</sup>

Henri Meschonnic et Shigehiko Hasumi insistent sur l'intertextualité dans les films japonais, qui reprennent des trames européennes et américaines, ainsi que l'universalité des thèmes, dont celui du « *sacrifice d'une humble femme, trahie par l'égoïsme masculin et*

<sup>719</sup> Navarro, Marysa. Sanchez Korrol, Virginia. Ali, Kecia. *Women in Latin America and Caribbean: Restoring Women to History*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. XXXIV.

<sup>720</sup> Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992, p. 310.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>722</sup> Stanfield, Peter. *Op. cit.*, p. 169.

méprisée par la classe bourgeoise durant des hostilités militaires. »<sup>723</sup> A Hollywood, cette femme n'est pas qu'asiatique : elle est Latina, Amérindienne, Polynésienne ou encore « mulâtre ». <sup>724</sup> Le film *Bird of Paradise*, tourné en 1932 par King Vidor, présente en rôle principal la princesse sauvage Luana, jouée par Dolores Del Rio. Ce personnage est une forme d'exotisme générique, c'est-à-dire que Luana aurait pu être Mexicaine autant qu'Asiatique ou Amérindienne. Ici, le parcours de la jeune Polynésienne ressemble étrangement à tout parcours classique d'une Amérindienne. Luana sauve le héros (Joel McCrea) d'un requin. Puis, elle, objet de désir, et lui, s'ensauvageant, vivent une idylle loin des regards jusqu'à ce qu'un volcan entre en éruption. Elle s'offre alors en sacrifice au volcan dans le but de sauver son peuple. Vidor cite un vers extrait de « The Ballad of East and West » écrite par Rudyard Kipling : « *Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet.* » Bien que ce ne soit aucunement l'intention de Kipling, <sup>725</sup> cette formulation possède une connotation anti-métissage particulièrement soutenue dans le film. Le physique de Luana répond aux critères de beauté occidentaux. De surcroît, son teint est plus clair que les autres femmes polynésiennes. L'une d'entre elles est plus âgée, au teint mat, en surpoids et n'attire pas les regards des Blancs. La prestation de Dolores Del Rio, habituée à jouer l'Autre, est commentée dans le *New York Herald Tribune* : « *(it) is no more skillful or experienced than usual, but her dusky, alien beauty fits in so effectively with her role.* » <sup>726</sup>

Cet « exotisme générique » occulte la réalité, pour proposer une vision biaisée. En effet, un tel amalgame fait oublier toute problématique raciste pour mieux se pencher sur l'exotisme :

<sup>723</sup> Hasumi, Shigehiko. « Cinéma asiatique, singulier et universel – *Oyuki la vierge* de Mizoguchi dans le réseau intertextuel filmique » in Meschonnic, Henri & Shigehiko Hasumi. *La modernité après le post-moderne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, p.103.

<sup>724</sup> Marchetti, Gina. *Op.cit.*, p. 79 :

“The Butterfly character may be a fool, but she represents a spiritually transcendent folly that transforms her into a saint. Although a Western man destroys her, she must submit to the authority he wields because of his race and his gender. The tale offers few other options. The Butterfly becomes a scapegoat for the excesses of men and for the abuses of the West. Thus, she both conjures up uneasy feelings of guilt and purges them through her self-sacrifice, presented as tragic but necessary in most versions of the narrative. Although the West may be insensitive and unfair, the Butterfly's suicide legitimizes its authority by allowing the heroine to martyr herself for its continuing domination.”

<sup>725</sup> Les trois vers suivants sont nécessaires pour mieux situer la pensée de Kipling : « *Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet, Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgment Seat; But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!* »

Authenticity in such contexts turns out to be a product that one can buy, arrange to one's liking, and/or preserve. Similarly, the Third World representative the modern sophisticated public ideally seeks is the unspoiled African, Asian, or Native American, who remains more preoccupied with his/her image of the real native – the truly different – than with the issues of hegemony, racism, feminism, and social change (which s/he lightly touches on in conformance to the reigning fashion of liberal discourse).<sup>727</sup>

En effet, généralement, les réalisateurs hollywoodiens ne mentionnent pas les véritables problématiques féministes, racistes ou politiques. Les deux derniers éléments sont éventuellement des messages passés par la présence des Amérindiens (la signature d'un contrat par exemple). Si la femme amérindienne permet une implication dans la politique, c'est grâce à son amour et sa dévotion pour le héros blanc. Elle demeure objectivée dans le cadre d'une image exotique à l'aide de messages simples (l'amour, l'écologie...).

Certes, la vision coloniale ne s'applique pas qu'aux femmes amérindiennes, mais à toutes les femmes, qui sont systématiquement définies d'un point de vue masculin et anglo-saxon, ainsi, souvent inconsciemment, machiste et raciste. Si la femme semble être annexe dans la quête du pouvoir, particulièrement dans le genre du western, elle demeure pourtant un point central : « *If women have been marginal in the constitution of meaning and power in Western culture, the question of woman has been central, crucial to the discourse of man, situated as she is within the literary text, the critical text, the psychoanalytic situation and social texts of all kinds as the riddle, the problem to be solved, the question to be answered.* »<sup>728</sup> Cependant, les auteurs et réalisateurs semblent voir dans la femme amérindienne la femme rêvée selon leurs critères : loin d'être une amère complication amoureuse ou une source de difficultés, l'Amérindienne offre une liberté (d'autant plus qu'elle meurt à la fin). Elle tend la main à ces hommes qui souhaitent se purifier, entamer une remise en question, en connaissant un amour unique, mais un amour sans une once de problèmes, si ce n'est la question raciale, qui sera réglée en fin de film. Loin des femmes gouailleuses, manipulatrices, compliquées, bavardes et trop citadines, les colons et cow-boys trouvent un bonheur temporaire auprès de femmes

<sup>726</sup> Hershfield, Joanne. *The Invention of Dolores Del Rio*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 18.

<sup>727</sup> Ashcroft, Bill. Griffiths, Gareth. Tiffin, Helen. *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, 1995, p. 267, in Singh, Amritjit. Schmidt, Peter. *Postcolonial Theory and the United States: race, ethnicity, and literature*, University Press of Mississippi, 2000, p. 33.

<sup>728</sup> Martin, Biddy. "Feminism, Criticism and Foucault", *New German Critique* 27, 1982, p. 13, in Pollock, Griselda. "Feminism / Foucault – Surveillance / Sexuality," in Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith P. F. Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanovre, Wesleyan University Press, 1994, p. 9.

proches de la nature, courageuses mais silencieuses, libres et dévouées (*Little Big Man*).

Ce point de vue entre dans un cadre très structuré. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le corps des femmes « exotiques » est régulièrement défini en ces termes :

(1) an infectious, erotic atmosphere in which "languor" or "lassitude" predominated; (2) a rhetoric of ornamentation and excess with emphasis on the textures of material objects; (3) a display of racially ambiguous, intertwining female bodies marked by a diversity of skin tones; (4) women (either individually or collectively) lounging, reclining, or performing in public and/or private spaces; (5) an interlocking series of gazes, ranging from the absent/unfocused to the ironic and openly defiant; and (6) women either exhibiting themselves or being exhibited.<sup>729</sup>

Pour reprendre les points énoncés, tant le (1) que le (4) s'appliquent davantage à des femmes évoluant hors d'un contexte dans une nature sauvage, c'est-à-dire des femmes Arabes, Asiatiques ou encore Latina. La surcharge ornementale, dont le port de nombreux bijoux et de costumes frangés, illustre le (2). Le (3) apparaît assez explicitement dans les films d'animation. S'il est plus difficile de différencier diverses couleurs de peaux dans les films en décor réels, les films d'animation présentent une hiérarchie au sein même des femmes. L'héroïne possède souvent un teint plus clair que les autres membres féminins de la tribu. Déjà en 1802, l'écrivain Joseph Croswell utilise ce procédé pour décrire son héroïne amérindienne dans son oeuvre *A New World Planted* : « *I know she's browner than European dames / But whiter far, than other natives are.* »<sup>730</sup> Sinon, la femme amérindienne qui tient un rôle principal est davantage américanisée, telle Rachel dans *The Unforgiven*, afin de marquer une différenciation entre la princesse qui « choisit le bon camp » et les autres membres de la tribu, laissés à un stade plus « primitif », ici les Kiowas. Le (5), concernant les regards, est d'autant plus important que les Amérindiennes sont parfois silencieuses (Swan dans *Jeremiah Johnson*) ; elles s'expriment et transmettent leurs émotions ainsi. La notion d'exhibition relevée dans le (6) est plus ambiguë. Si les femmes Arabes et Latina sont démonstratives de par leurs danses lascives, il est plus rare pour les Amérindiennes de s'exhiber ou de subir une exhibition. Pearl (*Duel in the Sun*) et Mabel (*A River Runs Through It*) dansent sensuellement, et sont toutes deux associées aux rebelles (respectivement Lewt et Paul) qui trouveront la mort.

Anthony Mann insiste sur l'importance de la femme dans le western afin qu'il

<sup>729</sup> Pal-Lapinski, Piya. *The Exotic Woman in Nineteenth Century British Fiction and Culture, A Reconsideration*, Lebanon, University of New Hampshire Press, 2005, p. 17.



« marche », mais, selon lui, elle doit s'effacer dès que l'action domine : « *Il faut alors trouver une astuce pour l'envoyer dans un endroit où elle ne soit pas sur votre passage, de façon à ne pas avoir besoin de la filmer.* »<sup>731</sup> Ceci amène la question de la hiérarchie féminine, car cette citation s'applique principalement aux femmes anglo-américaines, mais aussi aux autres femmes dont les portraits ont été détaillés ci-dessus. Au sommet de cette hiérarchie, la présence de la femme anglo-américaine ne fait pas de doute, sachant tout de même que cette « catégorie » est subdivisée. L'institutrice ou la femme au foyer est bien plus noble que la danseuse de saloon. Puis, les femmes Amérindiennes ou Mexicaines peuvent bénéficier de portraits positifs, tout comme être des ennemies. Quant aux femmes Noires, elles sont souvent des domestiques, et vivent avec leur maître dans des demeures du Sud des Etats-Unis.

---

<sup>730</sup> Faery, Rebecca Blevins. *Op.cit.*, p. 167.

<sup>731</sup> Mann, Anthony. *Cahiers du cinema* n°69, mars 1957, p 6, Cieutat, Michel. *Op. cit.*, p. 172.



*Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944)

Si l'Anglo-américaine et l'Afro-américaine sont deux antithèses dans les représentations cinématographiques, l'Amérindienne se situe dans une perspective plus « mobile », comme les Latines et les Asiatiques. Cependant, elle est l'une des rares, avec les domestiques noires, à avoir une relation particulière avec les femmes blanches. Ces



dernières s'avèrent « maternalistes » si elle est « princesse », ou méfiantes si elle est femme fatale. Dans *Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944), Dawn Starlight semble être une poupée pour Miss Frederici. L'Amérindienne essaie les vêtements de l'Anglo-américaine afin de la copier et ce d'en l'espoir d'attirer l'attention de Buffalo Bill, qui courtise Miss Frederici. De même, Pearl dans *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) se réfère à Laura Belle comme modèle : « *I'll be a good girl, ma'am. I promise I will. I want to be like you.* » Dans *The Unforgiven* (John Huston, 1960), Rachel Zachary, Kiowa, est l'archétype de la femme-enfant spontanée, insouciant et fragile, que sa mère adoptive protège farouchement. Dans *A River Runs Through It* (Robert Redford, 1992), Jessie, la femme de Norman, dit à Mabel : « *You know, you have the most beautiful hair I've ever seen.* » Mabel, gênée, lui demande si elle doit délaiss ses longs cheveux pour adopter, comme Jessie, la mode des années 1920 : « *Should I get it bobbed ?* » Ce à quoi elle répond : « *No, not in a million years.* » A l'inverse, dans *Mackenna's Gold* (J. Lee Thompson, 1969), Hesh-Ke devient une menace pour Inga Bergmann, essayant de l'évincer en la noyant afin d'obtenir les faveurs de MacKenna.

Les femmes Mexicaines et Amérindiennes possèdent parfois des rôles interchangeable, dans le sens où elles représentent une alternative exotique à la femme anglo-américaine. Elles peuvent être toutes deux protagonistes ou antagonistes. Toutefois, les Amérindiennes ont un lien indéfectible à la nature, que les Mexicaines ne possèdent pas. Les premières ont une fonction d'accueil qui les rapproche par certains biais de l'Anglo-américaine (cf Seniors Desveraux dans *Broken Lance*). Les Amérindiennes sont vues dans la culture populaire comme des sortes de déesses maternelles accueillant les nouveaux arrivants, bien qu'elles puissent également exploiter leur féminité jusqu'à duper les colons et les cow-boys.

Hormis les westerns, les films hollywoodiens présentent une évolution pour les Amérindiennes moins convaincante que pour les autres ethnies. Les femmes asiatiques, Latines et afro-américaines apparaissent régulièrement dans des policiers, des comédies, des drames ou des romances. Ainsi, bien que l'Amérindienne rejoigne ces femmes dans un cadre exotique, elle est finalement oubliée de ces productions. Elle n'est présente que, dans un paysage de la Conquête de l'Ouest. Pour confirmer son exclusion de la vie moderne, le monument « Hollywood La Brea Gateway », érigé en 1993 près du Walk of Fame, représente quatre actrices d'origines diverses étant chacune un pilier supportant un dôme

commun sur lequel est écrit « Hollywood ». Les quatre femmes sont la sulfureuse blonde platine Mae West, Anna May Wong, d'origine asiatique, Dolores Del Rio, Mexicaine, et Dorothy Dandridge, Afro-américaine.

### 3.3 Caricature

#### 3.3.1 *L'Amérindienne femme fatale*

Tout d'abord, la représentation de l'Amérindienne, par certains points et dans certains cas, ne diffère que peu d'une représentation particulière de la gent féminine, celle de la femme fatale. Dans le Film Noir, le personnage de la femme déchue offre en principe des rôles de femmes fatales. C'est ce portrait, dans des films appelés « *kept woman story* » ou « *sex picture* »<sup>732</sup> par les censeurs, qui va susciter des critiques morales virulentes et être la cible principale du Production Code, quand il est en application. Ainsi les métisses incarnent-elles particulièrement des rôles de femme fatales dont la sensualité les déborde : elles ne maîtrisent pas l'impact qu'elles peuvent avoir sur les hommes, notamment de par leur beauté qui mélangent les traits américains et amérindiens (par exemple, les métisses sont souvent brunes aux yeux bleus). Environ le tiers des personnages de femmes amérindiennes se situe dans cette perspective, les autres étant davantage associées à l'image de la princesse, de la mère, de la nature. Celles-ci sont des femmes réservées et dévouées, mais les valeurs morales et ségrégationnistes du Production Code et de la politique contemporaine à leur diffusion leur ôtent tout autant le droit de s'unir avec les héros blancs.

#### 3.3.2 *L'Amérindienne femme déchue*

Dans le Film Noir, le processus de la transgression sexuelle de la femme fatale engendre ascension sociale et/ou bonheur privé puis la chute de l'héroïne. Nous retrouvons ce cercle vicieux dans la plupart des westerns. Si la censure se montre intransigente, c'est pour des questions raciales, mais aussi pour la peur que l'ascension au pouvoir et à la richesse par la beauté et la séduction provoque. C'est pourquoi leur parcours se termine par une « descente aux enfers » : « *Les femmes, dans les années 30, ont souvent joué un rôle*

---

<sup>732</sup> Bernstein, Matthew. *Controlling Hollywood, Censorship and regulation in the Studio Era*, Op. cit., p. 94.



subversif, à savoir qu'elles sabotent l'hymne à la réussite que l'Amérique aime tant se chanter à elle-même ». <sup>733</sup> La femme amérindienne se trouve autant exclue dans les années 1930 que dans les années 1920 : la première est glamour mais représentative de son public féminin américain, tandis que la seconde est exotique de par ses origines européennes.

Si pour la femme déchue, seulement deux issues finales sont envisageables, la chute ou bien la *domestication*, la femme amérindienne voit son destin s'annoncer avec aussi peu d'alternatives : la *mort* (suicide, meurtre, homicide involontaire, maladie...) ou l'*assimilation*. Comme la censure décourage les fins tristes, la perte de la femme amérindienne contraste avec le bonheur des autres personnages : par exemple, dans *Iola's Promise* (D. W. Griffith, 1912) elle se sacrifie, mais l'union de Jack et Dora (cette dernière remplace dès lors Iola auprès de Jack), permet au film de finir sur une note optimiste. La notion de sacrifice met d'autant plus en relief l'improbabilité de la femme amérindienne à pouvoir s'insérer dans la culture américaine. Dans *The Kentuckian* (Wallace McCutcheon, 1908), elle se tue afin que son mari puisse retourner dans l'est. Dans *The Indian Squaw Sacrifice* (1911) et *Scarlet and Gold* (Francis J. Grandon, 1925), elle le fait pour que son mari retrouve son « véritable amour », une femme anglo-américaine. Dans *Oklahoma Jim* (Harry L. Fraser, 1931), elle se sacrifie pour sauver son mari de la « honte », et dans *White Fawn's Devotion, A Play Acted by a Tribe of Red Indians in America* (1910) et les trois *Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1914, 1918, 1931) il lui est insupportable de voir son mari et ses enfants partir. La censure, souvent inconsciente de la part des réalisateurs, sévit notamment à cause de toute la problématique qu'une relation interracial provoquerait dans la culture américaine.

Le suicide de l'Amérindienne traduit la « *nostalgia for the American frontier as a place of refuge and exile, imperialist nostalgia for the noble yet backward and vanishing Native American, and simultaneous intrigue with and repulsion for interracial mixing* ». <sup>734</sup> De plus, le choix du suicide, acte banni dans la religion, permet d'accentuer l'amoralité de l'Amérindienne. Ici, ce choix est quasi-arrangeant, le suicide étant une « solution de facilité ». Tant la *domestication* que l'*assimilation*, formes de rédemption, sont les dénouements les plus controversés car il paraît peu vraisemblable pour le public américain de ne pas douter du changement radical et conformiste de l'héroïne.

<sup>733</sup> Charyn, Jerome. *Movieland*, Stock, Paris, 1990, in Caïra, Olivier. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>734</sup> Marrubio, M. Elise. *Op. cit.*, p. 44.

### 3.3.3 L'Amérindienne poupée

« Jouer à l'Indien », se déguiser en costume d'Indien : ce jeu commence dès la Boston Tea Party et ce jusqu'à aujourd'hui avec le club Indian Princesses, engendrant le phénomène de « Indian hobbyism », cousin du mouvement Going Native.<sup>735</sup> Et le jeu ne s'arrête pas là : les Hippies et le mouvement New Age en sont les meilleurs exemples. Puis, au cinéma, jouer à l'Indien est chose commune dans les westerns, à tel point que les Amérindiens s'en énervent ou s'en amusent. Par exemple, lors du tournage de *Valley of the Sun* (George Marshall, 1942), Juan Concha, chef des Amérindiens Taos répond alors qu'on lui demande de rester en fin de journée pour finir une scène : « *Nope, we tired playing Indians. Go home.* »<sup>736</sup> Cinq ans plus tard, pour le film *The Fabulous Texan* (Edward Ludwig), un consultant amérindien d'une réserve voisine chargé de la reconstitution d'une scène avec des signaux de fumée répond aux remerciements du réalisateur enthousiaste par l'impression de réalité : « *No problem, we learned it from the movies* ». Pour le film *Across the Wide Missouri*, dont le press-book insiste tant sur le réalisme, les acteurs n'ont aucun maquillage. En revanche, six coiffeurs du studio sont conviés pour coiffer, de tresses et de plumes, les acteurs et actrices jouant des Amérindien(e)s. Se découvrant dans de tels accoutrements ils s'exclament : « *Look ! I'm an Indian !* »<sup>737</sup>

Jouer à l'Indien, jouer à l'Indienne : nombreuses sont les petites filles à s'être déguisées en Amérindiennes. L'extrême grande majorité préfère opter pour la princesse. Qu'elle soit Inuit ou des Plaines, l'Amérindienne fait rêver beaucoup de jeunes Américaines. Dans le film *Injuns* (Powers Picture Plays, Universal, 1913), deux enfants, un garçon et une fille, se déguisent et se maquillent en Indiens. Ils ligotent un homme et font un feu autour de lui. Au cinéma, il semble n'y avoir qu'une seule Blanche faisant référence par son maquillage à l'aspect guerrier des Apaches. Dans *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2007), qui multiplie les allusions belliqueuses notamment au travers du Lieutenant Aldo Raine, dit Aldo l'Apache, Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) se maquille en traçant deux traits de rouge à lèvres rouge vif sur ses pommettes. Ce geste d'une guerrière prête à tuer hypothèque l'incendie qu'elle déclenche dans la salle de

<sup>735</sup> Meek, Barbra A. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>736</sup> Friar Ralph E. Natasha A. *Op. cit.*, p. IX.

<sup>737</sup> Merrick, James W. « Roughing It In Grand Style. Filming Across the Wide Missouri High Among Colorado's Rockies », *The New York Times*, 10 septembre 1950, AMPAS.

cinéma, qu'elle a pris soin de fermer auparavant, afin de faire périr des nazis. C'est un geste qu'effectue également Rachel dans *The Unforgiven* (1960). Elle trace brusquement un trait sur son front à l'aide de suie noire. C'est un symbole censé exalter sa violence et réaffirmer son identité Kiowa qui lui a été cachée si longtemps par sa famille adoptive.

Si Tarantino devait faire allusion à « jouer à l'Indien », c'est évidemment pour en faire un usage aussi grotesquement violent que l'ont fait les réalisateurs de westerns Spaghetti. Ce sous-genre du western ne met généralement pas en scène un personnage de femme amérindienne. *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968) propose un premier rôle féminin positif, celui de Jill, joué par Claudia Cardinale. La plupart des autres films centrent leur histoires sur des hommes : *Le bon, la brute et le truand* (Sergio Leone, 1966) ne montre qu'un rôle féminin tout à fait mineur, Maria, une prostituée. L'Amérindienne, parce qu'elle est esthétisée, « exotisée », sublimée, en étant virginale (*Broken Arrow*) ou vamp (*Northwest Mounted Police*), entre toujours dans un cadre romantique de la Conquête de l'Ouest. Le romantisme est exclu des westerns spaghetti ou des films de Tarantino. Le morbide décadent et grotesque qu'ils emploient pourrait seoir au personnage de l'Amérindienne ne serait-ce que dans la mort qu'elle subit. Des scènes de viol, comme celle dans *Last Train From Gun Hill*, aux assassinats particulièrement violents, notamment lors de tueries générales (*Broken Arrow*, *Little Big Man*), auraient eu la théâtralité exacerbée nécessaire pour s'inclure dans un western Spaghetti. Pourtant, malgré ces quelques éléments, l'Amérindienne est trop associée à une image romantique qui ne lui permet pas de bénéficier d'un second degré – et une seconde vie – dans ces films des années 1960 et 1970.

L'Amérindienne reste généralement tributaire d'une image de poupée-princesse. Dans *Broken Doll* (Griffith, 1910), des Blanches offrent une poupée à une petite fille amérindienne. Outre une forme de maternalisme, alliance de maternage et de colonialisme dérivé du paternalisme, ce geste traduit deux choses. Les jeunes femmes blanches octroient d'une part un cadeau qui représente l'image même qu'elles se font de la fillette, une jeune et jolie poupée innocente, et d'autre part un jouet typique des petites filles américaines, c'est-à-dire l'un des « produits » de la civilisation. Maureen Trudelle Schwartz consacre un article à la Barbie amérindienne, en tant que marketing des désirs euro-américains. Ce n'est qu'à partir des années 1980 et 1990 que Mattel prend en compte le multiculturalisme et représente régulièrement les minorités. Comme dans les autres branches de la culture

populaire, les Amérindiennes, contrairement aux Afro-américaines et aux Latinas, sont cantonnées à des habits traditionnels, dans un « *présent ethnographique* », <sup>738</sup> qui est en réalité un passé idéalisé. Ce passé, comme avec la production massive de westerns, est à nouveau martelé dans l'esprit des plus jeunes : dix-sept Barbies ont été confectionnées dans le cadre de diverses collections. Nostalgie et proximité avec la nature sont les éléments clés de la réussite commerciale de la plupart de ces poupées. Comme pour les films, ces poupées sont le produit d'une idéologie basée sur la nostalgie et la proximité avec la nature, plutôt que des problèmes contemporains. Par exemple, la première création de cette collection est la Barbie Eskimo, sortie en 1981, qui conserve cette appellation sur le marché malgré le choix de la très récente conférence Inuit Circumpolar (1977) consistant à employer le terme de Inuit au lieu de Eskimo. Sans se soucier des conditions actuelles des Amérindiennes, les poupées sont la continuité parfaite des princesses Amérindiennes de cinéma.

La Barbie de 1992, dont le costume ressemble à la robe de mariée que porte Sonseearah dans *Broken Arrow*, dit : « *Hello ! I'm Native American Barbie, part of a proud Indian heritage, rich in culture and tradition !* » Celle de 1994 s'exclame : « *Hello from the Southern Plains of North America... I'm getting ready for a genuine Native American Powwow, and you're invited to come join the fun !* » <sup>739</sup> La plupart de ces Barbies sont censées avoir une vocation didactique, qui ne s'avère qu'une accumulation de stéréotypes déjà vus : « *My dancing outfit is an updated version of a tribal princess costume. It's a mix of traditional style with the latest colors and accessories of today ! I'll be pretty in my pink tunic and skirt with geometric patterns, white fringe, and ribbon trim. My moccasins, beaded necklace, turquoise earrings, and ring complete my modern-day powwow look.* (1994) » <sup>740</sup> Le cliché le plus persistant demeure celui de la relation que les Amérindiennes entretiennent avec la nature. Trois Barbie, dont le discours écologiste et sur le cycle de la vie est omniprésent, illustrent ce lien tel que se l'imaginent les Américains : Esprit de la Terre, Esprit de l'Eau et Esprit du Ciel. Sans oublier la Déesse, « *Fantasy Goddess of the Americas* », sortie en 2000, qui reste silencieuse.

Dans les années 1990, quelques Amérindiennes témoignent des compliments

<sup>738</sup> McCormack, Patricia. 2002, in Trudelle Schwarz, Maureen. « Native American Barbie : The Marketing of Euro-American Desire », *American Studies*, 46:3/4, Fall/Winter 2005, pp.295-326, p. 305.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 302.



réguliers sur leur physique. Kathleen J. Fitzgerald rapporte : « *My looks, looking Native American has benefited me. Um, people have raved about how beautiful my look is, the high cheekbones and the dark hair, the long hair and my, my body structure. In that way, I have had a lot of compliments.* »<sup>741</sup> Une femme Cherokee, en établissant son arbre généalogique, remarque que généralement les Blancs épousent des femmes amérindiennes. Elle ironise : « *Who could blame them, though, they're beautiful !* »<sup>742</sup> Nous retrouvons ici dans ce témoignage le portrait délicat de la princesse. Les pommettes hautes et les yeux des Amérindiennes sont les principales cibles de compliments, et contribuent à l'image de poupée-princesse définitivement entrée dans la légende avec le long-métrage animé Disney.

### 3.3.4 De la poupée princesse à la poupée fétiche

Freud, qui compare le travail du psychanalyste à celui de l'archéologue, parle du Continent Noir (Dark Continent) afin d'étudier la sexualité féminine dont l'aspect sombre et obscur est analysé par le biais de l'archéologie et de l'exploration – une référence directe au colonialisme. Freud fait référence à la force nécessaire pour réussir à atteindre l'« internal strata », qui sous-entend un parallèle, bien que la notion de viol ne soit jamais explicite dans ses écrits<sup>743</sup> : « *Within the discourse of late-nineteenth-century colonialism, Africa is moist, dark, unknown. It is, however, amenable to penetration, providing that the appropriate degree of force is used.* »<sup>744</sup> Bien que Freud envisage les femmes avec cette partie cachée, il conserve sa vision de la femme comme inférieure à l'homme,<sup>745</sup> les féministes lui reprochant cette vision patriarcale.

Les théories freudiennes sont à leur comble avec notamment les représentations des métisses. Certes, les métisses incarnent toute la problématique des suites du métissage et mettent donc en valeur les questionnements concernant les « mélanges des races » selon la vision américaine. En plus de la question raciale omniprésente, elles dévoilent à la fois la peur et l'incompréhension masculine vis-à-vis des femmes. Les métisses possèdent en elles

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>741</sup> Fitzgerald, Kathleen J. *Beyond White Ethnicity : Developing a Sociological Understanding of Native American Identity Reclamation*, Lanham, MD, Lexington Books, 2007, p. 167.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>743</sup> Shohat, Ella. Stam, Robert. *Op. cit.*, p. 149.

<sup>744</sup> Macey, David. *Lacan in Contexts*, Londres, Verso, 1988, p. 179.

<sup>745</sup> Erwin, Edward. *The Freud Encyclopedia : Theory, Therapy, and Culture*, New York, Routledge, 2002, p. 195.

des contradictions qui semblent échapper aux hommes : elles sont à la fois fortes et fragiles, libérées et honteuses de leur sexualité. Elles subissent une vision patriarcale plus complexe que les Amérindiennes. Ces dernières ont un portrait relativement simpliste : princesse dévouée ou femme fatale dangereuse. Les métisses mettent en valeur le concept du Continent Noir : elles sont énigmatiques et les hommes ne les comprennent pas réellement. Leur attitude et leurs origines sont prétextes à cette pénétration dont parle Freud. Par le biais de cette prise de possession de leur corps, les héros, et plus généralement les hommes, ont l'impression de les dominer et de les maîtriser. Pour les réalisateurs, leur caractère fougueux et complexe l'est autant que la nature peut l'être, et si elles représentent une forme de « challenge » pour les héros masculins, elles doivent céder tôt ou tard, et mourir. Cependant, les hommes subissent parfois cette nature, comme en conclut *The Vanishing American* (George B. Seitz, 1925) : « *For races of men come, live their hour and go, but the mighty stage.* » Dans ce cas-là, l'Amérindienne devient aussi intemporelle que la nature. En effet, son image reste ancrée de manière indélébile dans l'esprit américain comme peut l'être le paysage de Monument Valley. C'est pourquoi ces portraits de l'Amérindienne qu'elle soit princesse ou non, sont si récurrents dans la culture américaine.

« Freud introduisit des instincts de mort, tendances à l'autodestruction qui se manifestent en particulier à travers la compulsion de répétition et, fondus avec la libido, dans le sadisme et le masochisme »<sup>746</sup> : c'est un autre thème développé par Freud, qui peut être appliqué en termes de colonialisme. Selon lui, le sadisme est naturel et ne menace donc pas l'ordre sexuel et social.<sup>747</sup> Dans les westerns, la notion de sadisme renvoie la femme à un rôle de victime soumise. La princesse, elle, a pour rôle de mettre en avant l'assurance et la domination de l'homme blanc. En revanche, le masochisme n'est que sous-entendu dans certains films : dans *Duel in the Sun*, Lewt est à la fois sadique et masochiste, il viole et dénigre Pearl autant qu'il se détruit lui-même à l'aimer et à vouloir la posséder.

<sup>746</sup> Définition trouvée dans le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

<http://www.cnrtl.fr/definition/sadisme>

<sup>747</sup> Schubart, Rikke. *Super Bitches and Action Babes : The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson, NC, McFarland, 2007, p. 72.

### 3.4 De l'importance du contexte à l'immuabilité de la légende

#### 3.4.1 L'influence du contexte

« Les images idylliques du paradis perdu ne s'obtiennent pas d'emblée, mais à partir du présent »<sup>748</sup> : Jean Mottet prend pour exemple le film *The Birth of a Nation* de Griffith, qui traite des conditions d'une autre minorité, les Noirs. Selon Mottet, Griffith est plus un moraliste qu'un historien, et son œuvre se conjugue davantage au présent qu'au passé. La plupart des réalisateurs ne sont pas conscients du poids déterminants de leur époque. Daniel Bernardi explique que *The Birth of a Nation*, bien qu'étant raciste, s'inscrit tout à fait dans le courant de l'époque : « *Griffith's treatment of these blacks is not an isolated expression of racial prejudice ; it is part of his whole system of the evil of social change and disruption* »<sup>749</sup> Notons également que les livres d'histoire sont empreints d'un racisme qui semble « normal » à l'époque. Un autre exemple se trouve à partir des années 1940. La plupart pensent que la politique anti-communiste est synonyme de bon-sens, et ne réalisent que bien plus tard l'état de psychose dans lequel les années MacCarthy ont plongé les Etats-Unis. Socialiste, Delmer Daves n'a pu s'empêcher d'être imprégné par ce contexte tendu, bien qu'il pensait s'en détacher complètement en réalisant ses westerns :

Like most other writers and directors I have interviewed in southern California, Daves had no recollection of intending any analogy with contemporary problems. Only in retrospect did Daves acknowledge the likelihood of unconsciously fashioning *Drum Beat* according to his assumptions about the Cold War. Interview with Delmer Daves, June 1973, Beverly Hills, California.<sup>750</sup>

Dans *Drum Beat*, Toby, la jeune Modoc, tombe amoureuse du héros. Daves recycle ici sa vision de la princesse qu'il aura toujours tout au long de sa filmographie. Pourtant, Daves, comme nombre de réalisateurs pro-Indiens auteurs de sur-westerns, a tenu ces paroles si convenables concernant son objectif pour *Broken Arrow* :

J'ai fait *La Flèche Brisée* avec l'intention de renouveler complètement les données du genre. *La Flèche Brisée* est un western adulte, un western vrai. La plus grande partie de l'action se déroule dans le camp de Cochise, le grand chef apache de la tribu des Chiricahuas. Nous avons décrit les coutumes indiennes avec le plus grand réalisme et le

<sup>748</sup> Mottet, Jean. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>749</sup> Bernardi, Daniel. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>750</sup> Lenihan, John H. *Showdown : Confronting Modern America in the Western Film*, Champaign, University of Illinois Press, 1985, p. 43.

plus grand respect. Jusqu'alors, dans le western, les Indiens étaient violemment caricaturés, on les faisait parler anglais, afin qu'on les comprenne bien. Dans *La Flèche Brisée*, les Indiens ont le sens de l'honneur, la dignité naturelle, les espoirs simples de tous les êtres humains.<sup>751</sup>

Malgré toutes ces bonnes intentions, le film, prônant la tolérance, garde une résonance allégorique du Maccarthysme, et reste un film pionnier, porteur de valeurs humanistes dans un contexte intolérant.

Les grandes périodes de crise dans l'histoire américaine ayant des répercussions directes sur l'Amérindienne au cinéma sont celles des deux guerres et de la Grande Dépression. La Première Guerre Mondiale fait se métamorphoser l'Amérindienne, tandis que les métisses représentées pendant la Deuxième Guerre Mondiale possèdent en elles un degré de violence qu'elles n'atteindront jamais plus. En revanche, pour les périodes de crises récentes, telles que la Guerre du Golfe par exemple, l'Amérindienne possède une sorte d'immunité. Les combats des Amérindiens depuis les années 1960 les protègent de représentations antipathiques. Dans les années 1980, l'Amérindienne devient même « ringarde ». Le western est désuet, l'Amérindienne dégage une image plus terne. Elle est princesse déchue.

En période de crise, il ressort une cinématographie binaire : d'une part des films violents sont produits et permettent d'extérioriser les problèmes relatifs à l'époque en question. D'autre part, des films entièrement divertissants – pour ne pas dire euphorisants – sont proposés. En outre, des artistes comme Fred Astaire vont chanter et danser pour soutenir et divertir les troupes pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Cependant, les Amérindiennes apparaissent assez impétueuses ou violentes. En effet, les femmes amérindiennes n'ont pas la capacité de divertir par des chants et danses comme le font les femmes Latines par exemple, ce qui fait qu'elles n'apparaissent que très rarement dans des comédies musicales signées par la MGM. Les Amérindiennes évoluent donc dans des westerns assez violents.

Dans la réalité, les Amérindiennes se retrouvent particulièrement maltraitées en temps de crise, même ponctuellement et localement. Par exemple, lorsque les pêcheurs au harpon Chippewa sont harcelés pour arrêter leur pêche, on peut lire sur une pancarte : «

---

<sup>751</sup> *Télérama*, n°741, 29 mars 1965, in Brion, Patrick. *Op. cit.*, p. 74.



*Save a fish ; spear a pregnant squaw.* » Lors de la crise Mohawk en 1990 au Québec, une femme fait une hémorragie après avoir donné naissance à son bébé et doit prouver qu'elle vient d'accoucher afin de rejoindre l'ambulance, tandis que deux femmes des Chicago Women of All Red Nations (WARN), se retrouvent en garde à vue pendant onze heures.<sup>752</sup> Ce malmenage est courant à l'écran, bien qu'esthétisé. Il est également le fruit de « méchants » de l'histoire, les Américains ayant finalement sans doute un peu honte de ce qu'ils sont capables de faire subir aux femmes amérindiennes. C'est donc le personnage du méchant qui se charge de maltraiter ou de violer la femme amérindienne.

Comme pour les autres films tournés avant le début des années 1960, le contexte a une incidence sur *Broken Arrow*, dont on peut deviner quelques allusions notamment quand on sait que le scénariste ne peut écrire sous son vrai nom car il est accusé d'activités anti-américaines par le HUAC, mais Albert Maltz n'utilise pas son scénario en tant que tribune pour dénoncer explicitement le Communisme. Film esthétiquement réussi, *Broken Arrow* brasse les thèmes d'amour, d'amitié, de fraternité et d'égalité. En revanche, la nouvelle vague de films issus de la génération suivante (*Little Big Man*, *Jeremiah Johnson*, *A Man Called Horse*, *Tell Them Willie Boy Is Here* ou encore *Soldier Blue*) se servent du cadre « western » pour véhiculer leur propre discours estampillé du contexte (Guerre du Vietnam, Droits civiques, Watergate). Tourner le dos à la « civilisation », c'est-à-dire une société capitaliste à la politique peu fiable voire mensongère et manipulatrice, et se rebeller servilement (nous sommes loin de la révolte passionnée et plus puérile de James Dean dans *Rebel Without A Cause*, Nicolas Ray, 1955) sont les moteurs des héros de la majorité des films cités ci-dessus.

Le fait que ces œuvres soient transparentes au point d'être des métaphores explicites des conditions de vie des années 1960 et 1970, ôte une part de magie et de spectacle. Le divertissement semble alors « gâché » par les renvois permanents à des références de l'époque de tournage, comme par exemple les violentes scènes de tuerie dans *Soldier Blue* et *Little Big Man*, qui ne sont pas vraiment justifiées par des repères historiques sur le sujet, mais plutôt un tableau accusateur des actions américaines au Vietnam. Cette génération propose des films assez ambigus, car ils prônent une authenticité que les précédents films n'ont pas. Mais non seulement a-t-elle grandi avec tous les

---

<sup>752</sup> Smith, Andrea. *Op. cit.*, p. 28.

stéréotypes des westerns classiques, mais en plus elle s'approprie la culture amérindienne pour véhiculer leur idéologie proche de la nature, sans chercher toutefois à réellement s'intéresser à cette culture. Il en ressort des œuvres à la fois très éloignées de la réalité, comme par exemple *A Man Called Horse* qui commet plusieurs erreurs culturelles et spatiales, et peu divertissantes, puisqu'elles vantent souvent, à tort, une authenticité parfaite.

Le cinéma des années 1960 et 1970 est marqué par la contre culture, et reflète non pas le gouvernement, mais l'état d'esprit populaire. La nouvelle génération hollywoodienne est à l'image de la jeune génération dans la réalité. Elle se manifeste notamment par un mécontentement et un désintérêt vis-à-vis de la politique : de plus en plus de gens se déclarent « indépendants », dans le sens où ils ne revendiquent aucune sympathie ni pour les Républicains, ni pour les Démocrates. Le scandale du Watergate (1972-1974) ne fait qu'aggraver les choses. L'Amérindienne devient alors une figure de hippie exotique élevée au rang de symbole d'une vague qui, en se cherchant une identité, se réfugie dans des valeurs jugées naturelles, encore intactes de la civilisation, comme si en revenant au commencement, un espoir d'échapper à l'industrialisation et au capitalisme pouvait être envisagé. Elle est libérée, comme Sunshine dans *Little Big Man*, tout en restant « princesse » (*A Man Called Horse*, *Jeremiah Johnson*). Certes, il n'y a ni glamour, ni divertissement dans ces représentations, et pourtant les Amérindiennes ne sont pas davantage « authentiques ». Jouée par des actrices américaines ou étrangères, l'Amérindienne ne bénéficie pas d'un portrait à multiples facettes, et subit éternellement la même vision stéréotypée, même si celle-ci est plus positive.

Dans une interview, Arthur Penn trahit l'importance du contexte pour *Little Big Man*. Le film aurait dû être tourné quatre ans auparavant, et Penn le trouve inadéquat :

More and more films in America are being made outside the studios. It's hard for me to admit it because *Little Big Man* was an expensive beast of the film to produce. It's absurd. The reason is that we started on the film four years ago, before *Bonnie and Clyde*. The script was ready and studios were fighting for the rights. In the end MGM bought it but they ran into problems and we fought hard to get the script back. It took nearly four years before we could do anything, so in a way *Little Big Man* is outdated, at least more outdated than anything I would do today.<sup>753</sup>

---

<sup>753</sup> Penn, Arthur. Chaiken, Michael. Cronin, Paul. *Arthur Penn : Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, p. 66.

Les auteurs des années 1960 et 1970 avouent plus facilement s'inspirer et se révolter contre des événements de leur période. Auparavant, ils utilisent le personnage de l'Amérindienne en tant que symbole. Ces artistes sont souvent démocrates, socialistes, voire communistes. L'ambassadrice de la paix maternelle semble être leur vision récurrente de la femme amérindienne. Ces cinéastes offrent une représentation de la femme particulièrement positive, voire idéalisée. Elle est rarement cueilleuse, marchande ou chamane. Les réalisateurs occultent la possibilité qu'une femme amérindienne puisse être guerrière dans le cadre de la Conquête de l'Ouest, ou une femme active dans la société du XX siècle. Le contre-exemple le plus flagrant est celui des années 1980. Le Republicanisme est à son comble, les programmes sociaux se font moindres, et une femme censée véhiculer des valeurs humanistes et de liberté ne trouve pas de place dans la cinématographie.

Les portraits très sombres des Amérindiennes, que quelques Mexicaines partagent avec elles, apparaissent paradoxalement en temps de paix. Elles sont également présentes lors de périodes difficiles au niveau national, comme par exemple les années 1930 et la crise économique. Si les métisses « gentilles » du début du XX siècle personnifient en toute légitimité la question à la fois du métissage et de l'assimilation, elles sont diabolisées pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Ce contexte s'estompera avec la Guerre Froide. Il est intéressant de noter qu'un contexte « choc », celui du Nazisme, des armes et des morts américaines nombreuses, les Amérindiennes sont particulièrement violentes, voire vicieuses. En revanche, lors d'une tension mondiale comme pendant la Guerre Froide, certaines Amérindiennes ont un rôle très positif. Nous pouvons en déduire que le cinéma populaire, et par extension le public, reste marqué par des événements qui mobilisent directement le peuple, et non par des conflits plus politiques et diplomatiques qui ne touchent pas dans les gens dans leur quotidien.

Comme vu dans la partie précédente, la femme amérindienne est un vecteur idéal pour transmettre des idéologies d'équilibre, d'harmonie et d'accalmie. Ainsi, dans un contexte de guerre (la Guerre Froide, la Guerre du Vietnam), elles bénéficient d'un rôle positif. Même les autres femmes présentées comme exotiques (les Asiatiques, les Arabes et les Latines) n'ont pas cette dimension pacifique, seulement exotique. Pour cette incarnation de la paix et de la médiatrice, les Américains choisissent l'Amérindienne en tant que réconciliation avec le territoire américain. Ils puisent l'énergie de cette nouvelle terre

qu'elle connaît mieux qu'eux (Sacagaewa), et construisent leur propre identité par son biais. Aucune autre femme exotique ne pouvait occuper cette place centrale. Certes, la femme anglo-américaine accompagne le pionnier, soutient le cow-boy, se marie avec l'homme de l'Ouest. Toutefois, elle est une femme au foyer, qui ne peut aider concrètement les colons, pionniers ou cow-boys dans leur quête. L'Amérindienne a cela d'extraordinaire qu'elle symbolise un lien entre les hommes américains et la terre qu'ils convoient.

### 3.4.2 L'Amérindienne contemporaine

Le cinéma ressasse mornelement les mêmes images archaïques de l'Amérindienne, et connaît de vives difficultés à retranscrire le présent, avec toutes les questions sociales qu'il implique. Les premières et rares tentatives réussies se retrouvent pendant la période du cinéma muet. Le contexte est idéal : il est celui de la nostalgie de la Conquête de l'Ouest alliée à la problématique « Que faire des Indiens ? ». L'Amérindienne n'est pas délaissée, puisqu'elle est, aussi souvent que des hommes, au centre des interrogations. *Silver Moon* (*The Battle of the Red Man*, Thomas Ince, 1912) en est un bon exemple. Même les Romantiques ne peuvent occulter le contexte dans lequel ils produisent leurs oeuvres. En 1934, après une baisse importante des représentations de ces préoccupations à l'écran, un mémorandum concernant *Laughing Boy* réactualise le sujet. James Wingate explique que les censeurs déplorent l'adaptation du livre : « *The book, upon which the picture is based, did portray the Indian problem in the foreground, with sex in the background, but (...) the picture portrayed a very raw sex in the foreground, with the Indian problem vaguely in the background.* »<sup>754</sup> Bien que l'absence d'authenticité et d'intérêt pour la culture amérindienne soit un prétexte pour mieux insister sur l'amoralité de *Slim Girl*, le propos reste pertinent. C'est ce que regrette d'ailleurs Olivier LaFarge par rapport à son œuvre. En répondant, l'auteur trahit précisément à la fois le contexte de l'époque, mais aussi et surtout la capacité de propagande du cinéma :

While it was not a pleasing picture, it was one which would not degrade the morals of those who saw it, in that it was a portrayal of the Indian problem, and attempted to drive home the point that the country should not attempt to make Indians take on the schooling, habits and customs of white people, in fact, the Indian should remain Indian. (...) In our opinion the girl's life was not a happy one and not such that any modern girl would care to imitate.<sup>755</sup>

<sup>754</sup> Memorandum de James Wingate, Re : 'Laughing Boy', 12 avril 1934, AMPAS.

<sup>755</sup> Memorandum de James Wingate, Re : 'Laughing Boy', 12 avril 1934, AMPAS.



« *Modern* » : le terme employé par James Wingate, pour décrire les jeunes spectatrices américaines, renvoie bel et bien la Navajo Slim Girl dans un passé indéfini. Ici, « modern » signifie « civilisée ». Ce n'est pas le cas de l'héroïne prostituée, et surtout, selon lui, il ne faut pas qu'elle, ou tout autre Amérindien, envisage une assimilation. Slim Girl est loin d'être une « ambassadrice de la paix » comme d'autres femmes plus tard. Elle est plutôt la preuve directe de l'impossibilité et de la dangerosité de l'intégration des Amérindiens dans la société américaine. Le message du film est explicite : Indienne, et jamais Américaine, Slim Girl reste avec ses vices, et meurt avec ses péchés.

Dans les années 1990, les bons sentiments des deux films phares – *Dances With Wolves* et *Pocahontas* – détournent le regard des spectateurs des vraies problématiques actuelles. Si Costner se montre généreux envers les Lakotas après l'immense succès de son film au box-office, les producteurs de Disney ne décident pas d'octroyer une part des 346 079 773 dollars récoltés grâce au film à des associations amérindiennes. Dans son article « Perimeters. Pocahontas Soars as Indians Struggle », Patt Morrison prend l'exemple de la clinique amérindienne à Bellflower susceptible de fermer pour manque de fonds, malgré l'abondance de patients. En parallèle, *Pocahontas* (re)définit l'Indien, la façon dont il se comporte, la manière dont il parle. L'auteur parle d'un acteur qui doit changer son nom en Black Feather afin de se conformer aux attentes des producteurs blancs, aussi ridicules et désuètes soient-elles. Le directeur de la clinique, Richard Bouchard, ironise sur le fait que lors de démarches dans le but d'obtenir des fonds, le donateur pourrait dire qu'il pensait le faire pour un « vrai » Indien, or les membres de sa clinique ne correspondent pas à l'image de « vrais » Indiens, c'est-à-dire ceux d'Hollywood.<sup>756</sup>

La presse critique de *Dances With Wolves* reproche majoritairement au film son choix temporel. Le passé : c'est un refuge idéal pour fuir toutes les problématiques actuelles. *The Oregonian* titre « Yet, *Dances With Wolves* dances around real issue » et explique : « *It's a subtle attempt to prostitute the culture for monetary gain.* »<sup>757</sup> Plus d'ironie s'immisce dans l'essai de Shoots the Ghost : « *This is a movie Americans can feel*

<sup>756</sup> Morrison, Patt. "Perimeters, Pocahontas Soars as Indians Struggle," *Los Angeles Times*, June 28, 1995, AMPAS.

good about. The good Indians live, the bad Indians die, the white heroes marries a white woman and the wolf is howling on the cliff, still wild, still beautiful. »<sup>758</sup> Cette analyse n'est pas simpliste, elle reflète un film simpliste, qui reprend les mêmes stéréotypes utilisés depuis le XIX siècle, en les affadissant.

Dans *Thunderheart* (Michael Apted, 1992), des stéréotypes subsistent malgré le choix relativement novateur de raconter cette histoire sur « fond contemporain ». Suite à ses études et son diplôme, Maggie Eagle Bear choisit non pas d'obtenir un travail bien rémunéré, mais de retourner dans la réserve afin d'aider les siens. C'est pour son statut d'intermédiaire, comme l'ont pu l'être d'une autre manière certaines femmes pendant la Conquête de l'Ouest, que Levoi est attiré par elle. Son parcours suit fidèlement celui de ces autres femmes : elle connaît une mort violente.<sup>759</sup> Ni son éducation, ni sa beauté exotique ne la protègent du racisme. Levoi, déjà auteur de la déclaration cynique « *je viens du XX siècle* », répond à Maggie qui lui demande d'où il vient : « *des Etats-Unis d'Amérique.* » Elle n'est donc pas incluse. L'Indien(ne) hollywoodien(ne) devient à l'image de ce qu'a prédit la femme du chef Joseph de la tribu des Nez Percés : « *Not Indian anymore. Not white. Not anything.* »<sup>760</sup> Selon David H. Budd, les femmes des films tournés à partir des années 1980 représentent une génération moderne : « *From Jolene of Sioux City to Ray of Shadowhunter to Maggie in Thunderheart to Louise in Medicine River, a new generation of Indian women seek to combine a sense of roots with a grounded sense of self, feminism in a modern-traditionalist form.* »<sup>761</sup>

*Naturally Native* raconte également une quête d'identité, résultat d'un questionnement laissé en suspension ou avorté dans les films populaires hollywoodiens qui ont fait le succès de l'Indien typique. Cette construction identitaire se réalise dans la poursuite du Rêve Américain. Les jeunes femmes tentent à la fois de mettre en avant leurs racines par le choix de produits cosmétiques naturels, et de se réaliser dans une branche

<sup>757</sup> Scott King, Coretta. « Yet, *Dances With Wolves* dances around real issue », *The Oregonian*, 5 décembre 1990, in Summerfield, Ellen. Lee, Sandra. *Seeing the Big Picture. Exploring American Cultures on Film*, Yarmouth, Intercultural Press, Inc., 2001, p. 30.

<sup>758</sup> Shoots the Ghost, "Good Indians Live, Bad Indians Die: A Critique of *Dances With Wolves*", 1993, in Summerfield, Ellen. Lee, Sandra. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>759</sup> Pack, Sam. « The Best of Both Worlds : Otherness, Appropriation, and Identity in "Thunderheart" », in *Wicazo Sa Review*, Vol.16, N°2, Film and Video, Automne 2001, p.97-114, p. 98.

<sup>760</sup> Budd, David H. *Culture Meets Culture in the Movie. An Analysis East, West, North and South with Filmographies*, McFarland and Company, Inc., 2002, p. 200.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 203.

commerciale, en parvenant à surmonter les obstacles, qui répondent finalement aux clichés que l'on se fait de « l'Indien ». Les jeunes héroïnes dépendent de leur tribu. Pourtant, leur adoption ne leur permet pas de prouver cette origine tribale. Ce fait renvoie à la difficulté de la réalisatrice à trouver des subventions, qui vont finalement lui être accordées par la tribu Mashantucket dans le Connecticut. Il leur faut gagner une place dans la société américaine, et regagner leurs racines. A l'instar des métisses (comme Pearl dans *Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), les jeunes femmes errent entre deux communautés, la première où elles n'ont aucune preuve de leur identité tribale, la deuxième qui ne les a accueillies que « partiellement ». Le rejet demeure moins fort que dans les films précédents, le film étant mené dans l'enthousiasme grâce à la motivation des héroïnes.

Dans *Naturally Native*, les jeunes femmes évoluent dans un contexte contemporain, faisant sans cesse allusion aux « barrières » mises sur leur route, chacun de ces obstacles ayant été soigneusement disposé par les blancs au travers de l'image cinématographique. Soulignons que les Amérindiens projettent leurs oeuvres systématiquement dans un contexte contemporain, que ce soit Deer (*Red Wing's Gratitude* (1909), *White Fawn's Devotion: A Play Acted by a Tribe of Red Indians in America* (1910), *An Indian's Gratitude* (1910)) ou plus récemment Chris Eyre (*Smoke Signals* (1998), *Skins* (2002), *Skinwalkers* (2002)). Les auteurs dénoncent leur quotidien, empreint de racisme et de violence, et tentent de déformer, en déconstruisant et reconstruisant, une image qui leur est propre, bien que cette image soit fragile et incertaine.

A la fois Deer et les réalisateurs/réalisatrices amérindien(ne)s des années 1990 entrent dans le jeu hollywoodien en se conformant aux règles. Par exemple, les films tournés par Deer après 1911/1912 se veulent authentiques, mais appuient quelques stéréotypes tels la "squaw drudge" et le "bloodthirsty savage."<sup>762</sup> Ainsi, certains de leurs films paraissent faiblement dénonciateurs par rapport à ce qui pourrait être attendu des réalisateurs et réalisatrices autochtones car ils se retrouvent dans un cercle hollywoodien oppressant qui ne leur laisse que peu de « marge de manœuvre » pour remettre en question franchement l'image de l'Indien guerrier de la Conquête de l'Ouest. La dénonciation est discrète et cynique, comme en témoigne certaines répliques de *Smoke Signals* (Eyre, 1998) : « No way. You know how Indians feel about signing papers. »

<sup>762</sup> Gish Bernt, Christina. *Op. cit.*, p. 44.

(réponse d'une mère amérindienne en Idaho quand son fils lui demande si elle veut que sa promesse soit écrite) ou encore « *The only thing more pathetic than Indians on TV is Indians watching Indians on TV* ». L'accaparement de l'image des Amérindiens par les Amérindiens est bien plus confuse qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque Deer (avant 1911) a le pouvoir non seulement de contrer les stéréotypes sans les subir, mais également d'imposer sa propre vision de sa culture auprès du public.

Depuis le milieu des années 1990, et notamment avec le succès critique et public de *Smoke Signals* (1998), de plus en plus de films sont réalisés par des Amérindiens. Le scénariste Bruce King explique que le grand public souhaite voir une œuvre de la part des Amérindiens qui s'aligne sur les stéréotypes préexistants. Il ne veut pas s'investir dans des situations contemporaines, où le politique et la controverse ont leur place :

Those of us practicing theater constantly confront preconceived notions of what Native American people should perform on stage. Most of the time these notions reinforce what others believe Indians should be – sharing, demonstrating, creating, understanding, quaint, colourful, and... safe. If, on the other hand, a story, structured in the play form, deals with an issue that indicts and holds certain individuals or peoples responsible for our contemporary situations, that is not considered native theater. It's called controversial, political, and biased. It is not entertainment.<sup>763</sup>

Après 2001, le contenu des films hollywoodiens évolue. Bien que les idéaux écologiques soient toujours en vogue, la vague d'attentats terroristes centre les priorités sur l'Amérique dans son ensemble, une Amérique unie. Donc, les Amérindiens ne bénéficient plus d'une attention particulière, voire même minutieuse. Si dans les années 1990, leur valeurs sont portées aux nues, dans les années 2000, elles sont dissimulées sous des questions identitaires beaucoup plus larges. La femme amérindienne, autrefois représentante de la Nature, ambassadrice de la paix et symbole d'exotisme « inoffensif », se montre quasiment absente des grandes productions hollywoodiennes. En 2005, l'histoire biaisée de Pocahontas n'intéresse plus les foules autant que Disney exactement dix ans auparavant. Dans leur étude *Sociology : Your Compass for a New World*, Robert J. Brym et John Lie établissent et analysent des statistiques dont l'une d'entre elles est intitulée « Representation of Minority Groups in Prime-Time and Daytime Television, United States, 1991-1992, 1994-1997 and 2001-2002 ». Le groupe de personnes surreprésentées à la

---

<sup>763</sup> Porter, Joy. Roemer, Kenneth M., *The Cambridge Companion to Native American Literature*, Cambridge University Press, 2005, p 200. Bruce King a publié *Evening at the Warbonnet And Other Plays*, UCLA American Indian Studies Center, 2006.



télévision par rapport à son taux réel est celui des hommes blancs, bien que leur chiffre soit en baisse. Les Afro-américains connaissent une telle ascension qu'ils deviennent surreprésentés au début des années 2000. En revanche, si en 1994-1997, les Amérindiens sont sous-représentés, et ce malgré un regain d'intérêt après 1991-1992, ils demeurent inexistantes au début des années 2000.<sup>764</sup>

La culture populaire dans son ensemble oublie l'Amérindienne. Quelques bribes de l'éternelle princesse proche de la nature subsistent dans des jouets, tels que des poupées Barbie, dont une collection limitée créée en collaboration avec Toys'R'Us dans les années 2000. Celle intitulée Spirit of the Water est une pâle copie de toutes les précédentes princesses : « *As precious raindrops fall, the beautiful woman celebrates the circle of life. Her "rainstick" answers the rhythm of the rain, its delicate music joyful as the wonder of nature. The splendor of nature and the glory of a proud culture are reflected in Spirit of the Water Barbie doll, an exquisite tribute to Indian heritage (2002) !* »<sup>765</sup> Une autre Barbie possède comme accessoire un attrape rêves : « *Spirit of the Sky Barbie Doll captures the powerful magic and proud heritage of a Native American woman (2003).* »<sup>766</sup> Généralement, les descriptifs apparaissant sur les boîtes d'emballage sont les suivants : « *mystery* », « *harmony* », « *sacred* », « *reverent* », « *power* » et « *tradition* ». »<sup>767</sup> Les notions de mystère et de sacré viennent s'ajouter aux qualités de la princesse traditionnelle. Les films hollywoodiens ont, certes, insisté sur un lien avec la nature sous couvert d'écologie, mais les notions de mystère, de sacré, de chamanisme voire de magie n'ont jamais été réellement exploitées, contrairement à la littérature. Ainsi, le cinéma, et donc l'image, ne semble pas capable de mettre en valeur ces aspects. Il ne reste qu'une jeune femme princesse innocente ou une femme fatale, mais qui n'utilise pas de sorcellerie. Cette dernière est plutôt un alter ego exotique de la femme fatale du Film Noir (Jean Harlow par exemple). La dimension sacrée n'entre pas en jeu, comme si les cinéastes craignaient de bafouer les mythes traditionnels du western, pour tendre vers une forme de science fiction qui ne les intéresse pas.

<sup>764</sup> "Note 2001-2002 data are for prime-time only. A 2001-2002 figure for Native American was reported but it is so small that it is not visible on the graph." Brym, Robert J. Lie, John. *Sociology : Your Compass for a New World*, Troisième édition, Belmont, CA, Thomson Wadsworth, 2007, p. 545.

<sup>765</sup> Trudelle Schwartz, Maureen. *Op.cit.*, p. 321.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>767</sup> "Shuck, Kim. "Say Hau to Native American Barbie" Jolivéte, Andrew. *Cultural Representation in Native America*, Plymouth, UK, AltaMira Press, 2006, p. 35.

Les années 1990 et 2000 s'avèrent fades en matière de représentations d'Amérindiennes au cinéma, mais les héroïnes amérindiennes sont pourtant sur le devant de la scène. Comme auparavant, leur rôle de médiatrice (*Pocahontas*, *Dances With Wolves* et *The New World*) est mis en avant. Le refrain est identique à ce qu'écrit Herman Melville en 1857 dans *The Confidence Man* : « *When I think of Pocahontas, I am ready to love Indians.* »<sup>768</sup> Ces trois films ponctuent deux décennies (1990-2000), certains plus discrètement que d'autres. La rareté des films sur les Amérindiens traduit, en plus des nouvelles attentes du public dans un contexte nouveau, une problématique interne au western et à la représentation de l'Amérindien. Le western reste un incontournable dans le paysage cinématographique (*Open Range*, Costner, 2003, *Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), mais, à force de prétendre à une authenticité jamais atteinte et de s'enliser dans un politiquement correct aseptisant, les Amérindiens se retrouvent sur une sorte de siège éjectable : on ne sait plus vraiment comment les représenter, car même en clamant une historicité certaine, les critiques décèlent toujours un colonialisme latent. Alors, autant éviter un tapage médiatique négatif, et mieux vaut proposer un renouvellement dans le genre même du western. La série télévisée *Deadwood* (David Milch, 2004-2006) en est un excellent exemple. L'essoufflement des apparitions amérindiennes dans les films paraît normal. Tout est dit. Il n'y a pas de renouvellement profond dans les représentations des Amérindiennes. Seul le contexte influence superficiellement ces images, qui s'inscrivent dans un cadre prédéfini et restreint. Dorénavant, même le contexte ne peut plus être suffisant à présenter des représentations biaisées. En effet, le grand public en connaît suffisamment pour ne plus accepter des représentations simplistes, tandis que les cinéastes savent qu'il devient hasardeux de retourner sur des sentiers battus. Par exemple, il aurait certainement été inacceptable que les Amérindiens servent de boucs émissaires ou de symboles lors de la Guerre en Irak, comme ils ont pu l'être lors des précédents grands conflits (Première et Deuxième Guerre Mondiale, Guerre du Vietnam). L'échec retentissant de *The New World* en 2005 illustre ce phénomène.

Les années 2000, entamées avec les attaques du 11 septembre 2001, auraient pu être la décennie d'un retour à la nature, à l'authentique, à la source des Etats-Unis. On aurait pu s'attendre à une plongée identitaire par laquelle l'Amérindienne se hisse au statut de déesse. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, les super héros (Superman,

---

<sup>768</sup> Tilton, Robert. *Op. cit.*, p. 58.

Spiderman, Hulk, etc.) volent la vedette à l'Amérindienne. Auparavant, lors des précédentes guerres, et notamment la Guerre du Vietnam, les batailles sanglantes se font à l'extérieur des Etats-Unis. Le gouvernement américain étant dans une perspective offensive, Hollywood offre une alternative en exploitant, aussi mal que le font les Hippies, la figure de l'Amérindienne. Elle symbolise l'Amérique originelle. A partir de 2001, les réalisateurs ne se rabattent plus sur le personnage de l'Indien ou des idéaux écologiques pour contrebalancer un état de crise, car ce n'est pas une guerre comme celle du Vietnam. En 2001, il s'agit de la première attaque sur le territoire américain.

La seule fois où une « menace » provient de l'extérieur (URSS), c'est lors de la période anti-communiste. Pourtant, cette chasse aux sorcières prend davantage une tournure intra-muros, particulièrement si l'on regarde l'histoire Hollywoodienne. De manière assez convenue, il en résulte des portraits d'Amérindiennes agressives à cette période (*Colorado Territory* par exemple), mais aussi des femmes à la fois douces et de caractère dans des films souvent réalisés par des réalisateurs qui s'insurgent contre le Maccarthysme et le harcèlement qu'il inflige. En revanche, le schéma est tout à fait différent avec les attentats du 11 septembre 2001 : un tel envahissement brutal arrête immédiatement toute la réflexion rédemptrice qui anime la plupart des cinéastes depuis *Broken Arrow* en 1950. En effet, contre la culpabilité – pourtant ignorante dans le sens où la connaissance sur la culture amérindienne ne progresse pas – qui s'accroît petit à petit au sein du public américain, Costner ou Disney proposent une version dénonciatrice des actes des Blancs, tout en dirigeant pertinemment leur propos en faveur d'un héros « bon » (Dunbar et Smith) qui fait oublier l'histoire, en rappelant le lien entre l'Amérindienne et la Nouvelle Terre et en rejetant la faute de manière abstraite sur des colons auxquels personne dans le public ne peut s'identifier.

Après 2001, la notion de culpabilité s'efface au détriment d'un sentiment d'inquiétude. Dorénavant, le public Américain ne se perçoit plus comme des « anciens colons » tentant de se racheter et admirant les valeurs nobles du « Bon Sauvage ». Sommairement, la victimisation n'appartient plus aux Amérindiens seulement. Le peuple américain devient également victime de personnes extérieures. Et face à ces actes de barbarie, les sujets ou les thèmes sur les Amérindiens sont vains. Seuls les super héros aident, d'une certaine manière, les Américains à surmonter l'après 2001, et mettent un terme à la question amérindienne morale (rédemption, culpabilité) et esthétique (*The New*

*World* est à la fois une exception dans les années 2000 et un échec). En somme, un tel silence reflèterait la réplique d'un personnage dans la série *How to Break a Quarterhorse* (Paul St. Pierre, CBC, 1967) : « *Only two times you get in trouble with them. One is when you try to hurt them. The other is when you try to help them. I mind my own business.* »<sup>769</sup> Cependant, pour atténuer ou contrebalancer les stéréotypes si ancrés dans la mémoire populaire, il aurait fallu un relais immédiat par des artistes amérindiens ayant la possibilité de diffuser des films grand public traitant de sujets contemporains. Or, ils ont l'occasion de réaliser des films indépendants bien reçus par la critique, mais dont la portée reste bien en deça des grandes productions hollywoodiennes.

### 3.4.3 *Rôle de l'Amérindienne dans la construction de l'identité américaine*

C'est au travers des Amérindiens que l'identité américaine peut se construire et s'exprimer : « *On peut dire que l'Ouest est la partie de l'Amérique la plus distinctivement américaine (...) L'Ouest constitue (...) la partie où les traits qui distinguent l'Amérique de l'Europe apparaissent avec tout leur relief.* »<sup>770</sup> Pocahontas est incontestablement le premier personnage dont les Américains s'approprient la destinée. Bien que la jeune femme ait été la première à être baptisée, à épouser un Blanc, à être enterrée en Angleterre, et l'une des premières à être présentée à la Cour Royale, tout ce parcours n'est pas montré tel quel à l'écran. En effet, les réalisateurs n'insistent pas sur sa présence en Angleterre, car ils se servent justement de Pocahontas comme symbole spécifiquement américain précisément unique car détaché de la culture européenne. Elle « appartient » à la culture américaine. Le long-métrage animé de 1995 propose un parallèle flagrant entre l'héroïne principale et l'aigle, emblème américain. Un passage montre son profile et celui de l'aigle en parfaite symbiose ; un autre extrait révèle l'ombre de la silhouette de Pocahontas, qui représente une forme d'aigle.

<sup>769</sup> Miller, Mary Jane « The CBC and Its Presentation of the Native Peoples in Television Drama », in Norris Nicholson, Heather. *Screening Culture : Constructing Image and Identity*, Lanham Maryland, Lexington Books, 2003, p. 65.

<sup>770</sup> Bryce, James. *La république américaine*, Paris, Girad et Brière, Bibliothèque internationale de droit public, 1901, vol. 3, p.415 et 1902, vol. 4, p.641, in Villerbu, Tangi. *Op. cit.*, p. 67.





*Pocahontas* (Golberg et Gabriel, 1995)<sup>771</sup>

Pocahontas semble répondre à un « manque culturel », voire même un vide culturel sous tutelle européenne. Les « *jellyfish Americans* » ou « *plastic Americans* »<sup>772</sup> se cherchent une identité, dont la principale caractéristique est de se démarquer de l'origine britannique. Ils choisissent alors de focaliser l'histoire de Pocahontas sur sa dévotion pour John Smith, de plus en plus américanisé au fil des films, à tel point que Disney le présente dans son dessin animé de 1995, puis ne le mentionne que brièvement dans la suite en 1998 qui se déroule en Angleterre, tout comme le fait Terence Malick dans son film *The New World* en 2005, preuve que Smith n'est plus anglais. Il est « seulement » un colon, et donc un « vrai » américain, lui-même « re-virginisé » sur cette nouvelle terre qu'il appréhende. Son audace, parfois accompagnée d'arrogance, lui vaut ce portrait d'Américain qui fait défaut au futur mari de Pocahontas, John Rolfe, plus distingué, « gentleman » et britannique.

De plus, le métissage devient alors abstrait, puisque Pocahontas et John Smith n'auraient eu qu'une relation cordiale et amicale, tandis que le mariage de Pocahontas est éludé, ou indiqué laconiquement dans la version de 1995. En outre, l'aide apportée par

<sup>771</sup> *Histo/Myth-ory*, <http://www.univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/pages/pocahontas/histomyth.htm>, site consulté le 21 décembre 2010

Pocahontas n'est reconnue que tardivement, dans la version de Malick. Il la montre apportant les vivres nécessaires à la survie des colons, non préparés lors de leur premier hiver rude. En effet, les précédentes version insistent davantage sur la manière dont Pocahontas se fond dans un cadre pastoral pour n'en surgir que de temps à autre à la fois pour magnifier certains aspects de la culture Indienne (le fait d'être proche de la nature) et pour entretenir une distante mais fiable relation avec les Blancs, et plus particulièrement un seul, en l'occurrence John Smith. Comme le souligne George Howe Colt, elle n'entre pas seulement dans la légende après sa mort, elle fait partie du folklore américain : « *In death she became public property.* »<sup>773</sup>

Si le terme « d'ensauvagement » est courant dans l'historiographie québécoise pour décrire ce qui caractérise les films mettant en scène des Amérindiennes dans les années 1910, puis de 1960 à 1990, il ne reste que superficiel dans la culture américaine. Ces personnages masculins rencontrant des Amérindiennes marquent leur volonté « *de se faire autre au contact de la réalité autochtone, par un retour fantasmé à l'origine de la fondation des Amériques. Le désir implique par ailleurs une projection de l'Indien imaginaire sur l'autre en présence.* »<sup>774</sup> L'Amérindienne appartient donc à un imaginaire dans lequel elle est le vestige romantique d'une culture basée sur la nature. Les cinéastes élaborent les films en trois étapes, comme l'ont fait les écrivains auparavant, une phase d'appropriation de la culture amérindienne, qui, en deuxième temps, se verra injectée de toute une idéologie avec des normes, valeurs et mythes américains alliée à quelques références européennes, pour déboucher sur une troisième étape, celle d'une universalisation, conséquence d'un faux métissage.

Il s'agit d'une fausse hybridation, car le résultat de ce processus est un cinéma américain usant de certaines des références amérindiennes pour servir une idéologie contemporaine aux tournages des films, en insistant régulièrement sur l'authenticité de ses films. Si l'Amérindien s'avère soit « Bon Sauvage », soit chef guerrier lors des grandes

<sup>772</sup> Steinberg, Stephen. *The Ethnic Myth Race, Ethnicity, and Class in America*, Boston, Beacon Press, 1982, p. 49.

<sup>773</sup> Colt, George Howe. "Who Was Pocahontas? Disney Paints a Picture, but the Girl in the Mirror Remains Elusive," *Life*, July 1995, AMPAS.

<sup>774</sup> Tremblay, Emmanuelle. « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Etudes françaises*, vol.41, n°1, 2005, p.107-124, p. 108. Elle cite également Pierre Nepeveu : « *La défaite et l'anéantissement amérindiens fondent notre naissance.* », Nepeveu, Pierre. « Partitions rouges », *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les Littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, collection « Papiers collés », 1988, p. 214.

batailles dont se souviennent les livres d'histoire, l'Amérindienne possède également ce « double visage » qui en plus d'être basé sur des critères raciaux, sont également fortement misogynes en raison du regard uniquement masculin porté sur elle depuis les premiers temps de la colonisation. Toutefois, elle tient cette place sur un piédestal qui tente d'aider la plupart des héros à répondre à leur (remise en) question : « *Qui sommes-nous ? Nous-mêmes ? Eux ? Personne ?* »<sup>775</sup>

Les westerns pro Indiens proposant un portrait d'Amérindienne se fondant dans cette perspective – la princesse – contribuent à consolider l'identité américaine tout en réduisant l'altérité amérindienne<sup>776</sup> :

Ainsi le désir de l'Indien permet la réappropriation identitaire des domaines de la sensation, de l'espace américain et de l'Histoire. En ce sens, il conserve le même rôle qu'au temps de la colonisation : celui de guide. Or ce sont dans ce cas les frontières raciales, sexuelle et culturelle qu'il aide à franchir, pour mener la conscience malheureuse du héros vers ce que le narrateur qualifie de 'promesse incroyable'<sup>777</sup>

Dans ce cadre, le cinéma intervient en tant que prolongateur de colonisation. L'image, qu'elle soit biaisée, stéréotypée ou propagandiste, entre dans une perspective coloniale. Elle persiste d'autant plus lorsque la presse valide peu ou prou cette image. Même dans les années 1990, où la presse tient un rapport bien plus critique avec le cinéma, le New York Times s'avère relativement clément avec le film de Disney : « *Pocahontas is a welcome improvement over the stereotypical treatment of Indians in old Hollywood movies. It is valuable, though in 1995 not exactly radical, to depict good Indians. The film's assumption of the richness of Indian culture goes down smoothly, without bludgeoning.* »<sup>778</sup> Involontairement, l'auteur concède, sans les remettre en question, les trois éléments clés des années 1990: le Mythe du Bon Sauvage, l'écologie et le « politiquement correct ». De plus, l'auteur Caryn James y voit dans Pocahontas une femme moderne. Dynamique et combative, elle possède presque un rôle de prince charmant puisque la dimension héroïque du film repose sur ses épaules. Pourtant, une semaine avant, dans le même journal, Sarah Kershaw démontre la difficulté, sur un plan éducationnel, que les enseignants vont rencontrer peu après la sortie du film. Elle cite le message envoyé par Robert Eaglestaff, principal de la American Indian Heritage School : «

<sup>775</sup> Ribeiro, Darcy. *Utopia Selvagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p 32, in Bernd, Zila. « La quête d'identité : une aventure ambiguë », *Voix et Images*, vol.12, n°1, (34) 1986, p.21-26, p. 21.

<sup>776</sup> Idée développée en référence à l'identité québécoise par Emmanuelle Tremblay, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>778</sup> Caryn James, "Belle and Ariel Never Chose Duty Over Love," *The New York Times*, 18 June 1995, p.13, AMPAS.



*Educators, please be aware of what Disney is promoting in their release of Pocahontas. They are promoting racism, rape and child molestation.* »<sup>779</sup>

Finalement, les Américains ne sont pas les seuls à se chercher une identité. Les Amérindiens, affublés de stéréotypes, se demandent également qui ils étaient, qui ils sont. Qu'est-ce qu'être un vrai Indien ? C'est ce que se demandent explicitement les jeunes héros de *Smoke Signals*, et implicitement la grande majorité des personnages des autres films cités. Dans *Medicine River* (Thomas King, 1994), Eddie compare l'Indien, celui auquel on doit correspondre pour les Blancs, c'est-à-dire celui d'Hollywood, à une pomme : rouge à l'extérieur, blanc à l'intérieur. De nombreux personnages sont présentés avec un conflit à régler : il leur faut appréhender l'amalgame entre leur culture d'origine et une américanisation qui donne lieu à une « *perte et [une] reconstitution* »<sup>780</sup> engendrées par cette rencontre. Souvent, la perte est synonyme « d'oubli » de la part des Américains à détailler les variétés tribales ; la reconstitution revient à créer une culture unique, celle des Indiens des Plaines.

Hollywood « absorbe » ainsi les diversités tribales : « *La réduction a donc favorisé un processus d'indianisation ou de panindianisme au détriment des identités tribales* »<sup>781</sup>. Bien que cette citation soit extraite d'un contexte historique, elle s'applique également à « l'Indien d'Hollywood » qui fait oublier les différentes tribus et donne lieu régulièrement au mouvement « Going Native », notamment à partir de la fin des années 1960 (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970, *Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972) où des Américains renoncent à la société urbaine et au capitalisme pour mieux étreindre cette nature sauvage et pure. Dans *Naturally Native* (1998), Valerie Red-Horse raille gentiment ces blancs qui admirent la culture Indienne pour ses aspects « naturels » et mystiques au point de s'inventer des origines : « *I was [an Indian] in a previous life* » déclare une Américaine aux jeunes sœurs.

Cependant, si l'identité tribale s'efface devant les yeux des blancs, elle peut

---

<sup>779</sup> Kershaw, Sarah. « Coming to Classroom : The Real Pocahontas Story », *The New York Times Education*, July 12, 1995, AMPAS.

<sup>780</sup> Gruzinski, Serge, « Les Indiens du Mexique face à la conquête espagnole : du chaos aux premiers métissages », in *Destin Croisés, Cinq Siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, Albin Michel/UNESCO, 1992, p. 60.



également finir par s'estomper pour les Amérindiens, comme en témoigne la remarque de Reyna dans *Grand Avenue* (téléfilm de Daniel Sackheim, 1996) lors du dîner : « *It's an Apache dish, we got it from the Navajo. I figured since I'd be surrounded by Pomo tonight I'd exert my influence the only way I knew how, which is food.* » Humour ou confusion réelle, il est difficile de jauger cette déclaration de la jeune femme, jouée par Irène Bedard, actrice très appréciée à la fois dans les productions amérindiennes (*Smoke Signals*, Chris Eyre, 1998, *Naturally Native*, Valerie Red-Horse, 1998) et hollywoodiennes (*Pocahontas* (voix), Gabriel / Golberg, 1995, *The new World*, Terrence Malick, 2005). Ce phénomène de généralisation est typique du cinéma de l'Age d'Or, où les westerns représentent les Indiens des Plaines, notamment parce que ces tribus sont les plus guerrières. Cependant, par erreur, ils appliquent çà et là des caractéristiques provenant d'autres origines. Les films tournés par des Amérindiens n'insistent pas sur des rectifications concernant les nombreux clichés attribués aux tribus. Il en résulte une internalisation du colonialisme par les Amérindiens. Elle consiste en un accord tacite de leur part avec une idéologie figée, celle insufflée par les Américains : « *According to Robert K. Thomas's work on the internalization of colonialism by Native Americans, the legacy of colonialism is the interpolation of both the colonized and colonizing subject into the continual validation of the system. This process results in a vicious circle of internal and external racism.* »<sup>782</sup>

### 3.4.4 Relativisation de l'importance du contexte

C'est avant tout les grands événements sociopolitiques qui ont un impact sur le cinéma et son public. En revanche, une décision comme l'attribution de la nationalité américaine aux Amérindiens est d'une telle discrétion dans la presse qu'elle passe inaperçue dans l'opinion publique. Suite aux actes héroïques du Choctaw Joseph Oklahombi pendant la Grande Guerre, quelques politiciens de la côte Est font du lobbying afin que les Amérindiens obtiennent la nationalité. En 1924, la loi votée par le Congrès et le Sénat ne fait pas la une du *Billings Gazette*. Les gros titres du jour où le président Coolidge paraphe la loi portent sur le procès à Chicago de deux fils de millionnaires ayant

<sup>781</sup> Clerici, Naila, « Montagnais et Québécois : Cultures et droits en confrontation », in Mosseto, Anna Paola. Paroles et Images Amérindiennes du Québec, Actes du Séminaire international du CISQ à Bologne, 2-3 décembre 2004, Pendragon, 2005, p. 49.

<sup>782</sup> Thomas, Robert K., « Colonialism: Domestic and Foreign », in *New University Thought* 4, n° 4, 1967, in Marubbio, M. Elise. *Op. cit.*, p. 223.

avoué le meurtre d'un garçon de 13 ans.<sup>783</sup> Le grand public ne peut donc pas avoir connaissance de cette loi. En revanche, les gens fréquentant les salles de cinéma subissent de plein fouet les grandes crises importantes de l'histoire américaine, car il s'agit là d'une histoire populaire qu'ils vivent au quotidien. Pourtant, même les situations de crise, de guerre et de dépression n'ont qu'une influence légère, à en croire l'optique dans laquelle se trouve les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes. Bien qu'il soit mal placé pour commenter objectivement l'absence d'un contexte déterminant dans l'élaboration des scénarii et des films, DeMille lui-même ironise au sujet de la Grande Dépression des années 1930, et favorise le divertissement pur :

Let me say a word about "depressions." From SQUAW MAN (1914) to (THE) SQUAW MAN (1931) I have seen about four of the gloomy periods we are now undergoing. Out of them all I have gained is just one central thought and that is "depressions" are bad on bad pictures, but they never really affect good entertainment. In bad times people seek relaxation more energetically than in days of prosperity, but they shop more for their shows. You can't satisfy them with bunk. You must deliver the goods in entertainment, and if you do, good pictures have always broken records in even the worst "panics."<sup>784</sup>

Selon lui, la seule influence d'une période crise est celle d'amener les gens à fréquenter d'autant plus les cinémas en quête de divertissement, et surtout du bon divertissement.

Le divertissement se trouve alors assez fréquemment dans des westerns. C'est ce que constate justement le producteur David O'Selznick à propos du film *Duel in the Sun* : « Voyant comment ont toujours été rentables les westerns, je pense que si je pouvais en créer un qui ait plus d'actions spectaculaires que d'habitude dans un western et qui soit en même temps une violente histoire d'amour, ces deux éléments m'apporteraient un grand succès. »<sup>785</sup> Philip French considère en 1973 que le genre même du western n'est pas directement tributaire des événements sociopolitiques contemporains : "The western is ill-equipped to confront complex political ideas in a direct fashion. The genre belongs to the American populist tradition which sees all politics and politicians as corrupt and fraudulent. (...) One has to admit that the genre apparently cannot accommodate the

<sup>783</sup> Struckman, Robert. *The Billings Gazette*, paru dans *Courrier International* n°460, du 26 août 1999, in *Courrier International*, Op. cit., p. 85.

<sup>784</sup> Crafton, Donald. *The Talkies : American Cinema's transition to Sound, 1926-1931*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 190.

<sup>785</sup> Interview de King Vidor par Nancy Dowd et David Shepard, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1988, in Brion, Patrick. Op. cit., p. 53.

*problems of on-going political life and the compromises it involves.*"<sup>786</sup> Certes, le western s'inscrit dans la tradition populiste, mais, plus subtilement, ce n'est pas qu'un simple rejet politique qui ressort de ce type de films. Bien qu'effectivement le genre ne soit pas capable de s'accommoder des problématiques politiques du moment, des réalisateurs, comme Delmer Daves, permettent un regard sur les années 1950, même si celui-ci est discret, caché ou déguisé. Dans les années 1970, le jugement porté sur les décisions gouvernementales vis-à-vis du Vietnam est explicite, comme en témoigne *Soldier Blue* ou *Little Big Man*.

L'approche principale pour relativiser l'influence du contexte sur les œuvres est celle de l'étude des personnages. La première figure est celle qu'affectionne tant Delmer Daves et d'autres Romantiques. La deuxième est l'Indienne qui appartient à la tribu décrite dans la Déclaration d'Indépendance : « *merciless Indian Savages, whose known rule of warfare, is an undistinguished destruction of all ages, sexes, and conditions.* »<sup>787</sup> Une intemporalité peut être notée dans la filmographie allant des débuts du cinéma jusqu'à nos jours. « La boucle est bouclée » pense-t-on en observant les images des années 1990 et 2000 qui rappellent certains des films du début du XX siècle. « *Le passé ne meurt jamais. Ce n'est même pas le passé* » (William Faulkner) : cette citation décrit l'évolution, ou plutôt d'une certaine manière l'absence d'évolution, du portrait de la femme amérindienne. Comme le scande Maxwell Scoot dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) : « *When the legend becomes fact, print the legend.* » Pour l'Amérindienne, on immortalise un portrait légendaire, toujours caractérisé de la même manière. Finalement, ce n'est qu'en surface qu'opèrent quelques changements, la plupart dus au contexte sociopolitique, mais aussi à la mode de chacune des époques.

Certains artifices utilisés par les artistes américains ne sont pas systématiquement liés à l'époque contemporaine aux tournages. Par exemple, dès le XIX siècle, les auteurs changent le portrait de Pocahontas en la présentant de telle sorte qu'elle plaise à un vaste public : « *I know she's browner than European dames, but whiter, far, than other natives are* » dit l'un des personnages d'une pièce consacrée à Pocahontas.<sup>788</sup> Ceci se perpétue au

<sup>786</sup> French, Philip. *Op. cit.*, 1973, p. 43.

<sup>787</sup> Tuska, John. *The American West in Film. Critical Approaches to the Western*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1985, p. 252.

<sup>788</sup> Colt, George Howe. "Who Was Pocahontas? Disney Paints a Picture, but the Girl in the Mirror Remains Elusive," *Life*, July 1995, AMPAS.

XX siècle, puisque l'héroïne disneyenne correspond à ces mêmes critères. En faisant de la jeune femme sa muse, Disney la modernise mais rejoint l'éternel cliché déjà-vu de la princesse : « *In adapting the story to their own purposes, Disney is just doing what people have done for 200 years.* »<sup>789</sup> Ce n'est pas nécessairement injurieux pour l'œuvre de Disney puisque les objectifs de la firme sont précisément l'universalisation de valeurs afin de vendre ses films partout dans le monde, tout comme traverser les années en touchant toutes les générations. Les conditions actuelles des Amérindiennes ne sont donc pas mentionnées ; il ne reste qu'une fable romantique et exotique.

Au sujet de *Broken Arrow*, Robert Gessner déclare : « *But if you like action and are sentimental about Noble Savages who do not scalp you'll enjoy Broken Arrow. Although it's old Indians in a new bottle with a square-deal label, it's the best vintage in many a moon.* »<sup>790</sup> Bien que son assertion sur le sentimentalisme et le mythe du Bon Sauvage soient discutables puisque *Broken Arrow* contient des scènes violentes, il n'en demeure pas moins que le personnage de l'Amérindienne reste recyclée éternellement. C'est ce que constate *Life* pour *Spanish Woman*, Amérindienne jouée par Dolores Del Rio dont l'origine du nom demeure mystérieux (est-elle captive, métisse ou maîtrise-t-elle simplement l'Espagnol ?) dans le film *Cheyenne Autumn* : « *Still any film starring Dolores Del Rio can't be all bad, even if she is playing Ramona for the 500th time.* »<sup>791</sup> Ainsi, malgré une possible relecture qui permet à certains films de devenir cultes, l'Amérindienne demeure relativement exclue de ces évolutions contextuelles (l'époque du tournage de chaque film) et temporelles (les relectures). En effet, son personnage s'avère assez répétitif.

Un critique pour le *New York Magazine* aborde la question du recyclage idéologique, particulièrement pour les films donnant une image positive des Amérindiens. En effet, les trois films mentionnés (*Broken Arrow*, *Jeremiah Johnson*, *Dances With Wolves*) ont de fortes similitudes malgré leur ancrage contextuel fortement présent (Mac Carthysme, Guerre du Vietnam, écologie et rédemption) : « *The story of Dances With Wolves has been told, in one form or another, many times before, but it's a good story – as*

<sup>789</sup> Tilton, Robert. In Colt, George Howe. "Who Was Pocahontas? Disney Paints a Picture, but the Girl in the Mirror Remains Elusive," *Life*, July 1995, AMPAS.

<sup>790</sup> Gessner, Robert. « SRL Goes to the Movies. The Squaw Man Rides Again », *Saturday Review of Literature*, August, 5, 1950, p 30, AMPAS.

<sup>791</sup> Oulahan, Richard. « Movie Review : John Ford's Trojan Horse-Opry », *Life*, 27 novembre 1964, AMPAS.



*close as white Americans are likely to come to a central ethical myth – and perhaps it needs to be told in every generation.* »<sup>792</sup> Dans « *Dances With Wolves* », Edward D. Castillo y voit même, pour le public des années 1990, et plus particulièrement pour la génération des baby-boomers, une forme de purgatoire. Dunbar est le soldat désillusionné à la recherche d'une rédemption personnelle en traversant une expérience d'ensauvagement.<sup>793</sup> Ces années sont marquées par une volonté d'absorber les Amérindiens dans la culture américaine, mais les réalisateurs choisissent de traiter des histoires situées dans le passé. *Stand With A Fist* et *Pocahontas* sont des Américaines « parfaites » avec une pointe d'exotisme les tenant à une distance nécessaire : « *the rugged individualist of the American past and the status-hungry conformist of the American present.* »<sup>794</sup>

Robert Park parle de « *race relations cycle* », et élabore trois étapes : le contact, l'accommodation et l'assimilation. Elles sont autant de degrés d'absorption dans la culture dominante. Park précise qu'il envisage l'assimilation comme une « uniformité superficielle » entre les groupes minoritaires et dominants qui peuvent dissimuler leurs différences d'opinions et de croyances. Selon Park, cette étape mène inexorablement à une étape finale, celle de l'amalgamation, qui s'effectue par le biais du métissage et des intermariages.<sup>795</sup> Cette étape finale demeure ambiguë au cinéma, qui préfère s'arrêter à la célébration du troisième stade (seulement parallèlement aux politiques d'assimilation contemporaines aux tournages), tout en posant quelques interrogations rhétoriques quant à cette ultime étape que sont les mariages interraciaux. Le cinéma pose une autre étape, celle du conformisme, qui vient parfaire l'absorption dont parle Park. Le conformisme est de plus en plus croissant ces dernières décennies, et l'Amérindienne possède un rôle prépondérant. En effet, dans la plupart des cas, son personnage n'a de rôle principal que lorsque le film traite d'un autre sujet que d'une célèbre bataille entre les Amérindiens et la cavalerie. Or, ces dernières années, consacrées à la rédemption et à l'écologie ont permis l'émergence d'une Amérindienne retrouvant le statut de représentante et d'ambassadrice que lui a quelques fois accordée l'histoire. Malheureusement, ce n'est pas une femme d'une nouvelle envergure, telle que l'une des héroïnes du film indépendant *Naturally*

<sup>792</sup> Denby, David. "How the West Was Lost" *New York Magazine*, Vol. 23, n°45, 19 novembre 1990, p 107

<sup>793</sup> Castillo, Edward D. « *Dances With Wolves* », in Shohat, Ella. *Stam Robert. Op. cit.*, p. 69.

<sup>794</sup> Dean, John. *Op. cit.*, p. 59.

<sup>795</sup> Park, Robert. "Racial Assimilation in Secondary Groups," *American Journal of Sociology*, 1914, p 607, in Steinberg, Stephen. *Op. cit.*, p. 47.

*Native*, mais il s'agit plutôt de la résurgence réchauffée de la figure tellement classique qu'elle en devient une fade caricature, Pocahontas (1995, 2005).

Le conformisme croissant rend les personnages de femmes amérindiennes, autrefois excessifs tant vers le bien que vers le mal, davantage uniformes et homogènes. Dès les années 1960, les prémices d'une hybridité, qui n'en est pas une puisque la nouvelle Amérindienne émerge en tant que princesse, peuvent être visibles. Elle évolue de plus en plus dans un film relativement vide d'idéologie dans le sens où il n'y a que peu de prise de position de la part des scénaristes, réalisateurs et producteurs. Une critique concernant *The Unforgiven*, dans le *Saturday Review*, en est le tout premier exemple :

What seems likely is that the film-makers failed to think through the implications of their themes. They had ideas but lacked a point of view... Nor does John Huston's direction do anything to strengthen the point of view. The reasons for the Texas settlers' unremitting hatred for the Indians are muffled; and Joseph Wiseman, the vengeful saddle-tramp who reveals the secret of the girl's shameful origins, remains a man of mystery throughout.<sup>796</sup>

Le *Saturday Review* se montre particulièrement déçu envers cette forme d'apathie : « *Why make a picture, that handles hot, controversial material in a manner that either blunts the edge or reduces everything to a noncontroversial cliché?* »<sup>797</sup> Cet avant-goût du politiquement correct sème d'autres critiques : « *Right and wrong are inextricably muddled by racial hates and fears, until, finally, the audience is completely confused.* »<sup>798</sup> Et au milieu, Rachel est tout autant « hybride », à la fois blanche et amérindienne, dotée d'une élocution recherchée et distinguée alors qu'elle vit dans un ranch et n'a certainement eu que peu d'éducation. « *The legend, like most synthetic folklore fails to come alive* » analyse un article du *Time*.<sup>799</sup> Même avant les années 1960, le cinéma est profondément uniforme, conventionnel et conformiste :

Conventionality in popular art is the emblem of a unified culture, with a generally acceptable system of gestures, themes, characters, situations, and motifs. Until the 1960s, the existence of pure genre films seemed to imply such a unified culture, at least on the surface. In fact, the history of convention in American film has always been the history of the successive exhaustions of convention.<sup>800</sup>

Récupération, adaptation, universalisation : c'est un processus de « *perte et (de)*

<sup>796</sup> Parish, James Robert. Pitts, Michael R. *Op. cit.*, p. 373.

<sup>797</sup> (SR Goes T ?), *Saturday Review*, 16 avril 1960, AMPAS.

<sup>798</sup> « *The Unforgiven – (United)* », *CUE*, 9 avril 1960, AMPAS.

<sup>799</sup> « *The New Pictures. The Unforgiven* », *Time*, 11 avril 1960, AMPAS.

<sup>800</sup> Brady, Leo. *The World in a Frame*, in Schatz, Thomas. *Old Hollywood / New Hollywood, Ritual, Art, and Industry*, Michigan, UMI Research Press Studies in Cinema, 1976, p. 233.

reconstitution »<sup>801</sup> qui se réalise au travers du personnage de l'Amérindienne. Elle perd de son indianité pour trouver une américanité, quoique très abstraite. Ceci engendre une forte réduction idéologique. Bien que la citation suivante fasse référence à la publicité, le même procédé s'applique pour le cinéma :

La récupération n'est ni brute ni totale ; elle est simultanément traitée, filtrée et rationalisée en fonction d'objectifs marchands. Le système référentiel que se crée l'industrie publicitaire n'est pas une copie conforme ni une réplique fidèle de la réalité, mais plutôt un creuset de faits, de données et d'abstractions qui servent à l'interprétation de la réalité. Les annonces, fruits de cette interprétation, sont un miroir déformant du monde et, en tant que telles, elles sont à la fois moins et plus qu'un simple reflet de celui-ci : elles sont toutes des œuvres originales de réduction idéologique.<sup>802</sup>

Plus précisément, prenons un exemple d'application de cette théorie, celui de l'écologie, idéologie appartenant apparemment aux Amérindiens, systématiquement repris des années 1960 aux années 2000. Dans « Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elles à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines ? », Denys Delâge explique le processus par lequel les Blancs traitent et s'approprient le thème de l'écologie :

L'idée qu'on se faisait des cultures amérindiennes a donc servi d'inspiration et de modèle aux mouvements de réforme, de même qu'à la naissance des sciences sociales. Mais les éléments empruntés, idées, comportements ou objets matériels, furent décontextualisés, sélectionnés et réinterprétés. Qui plus est, avec le temps, les emprunts furent digérés et ne gardèrent plus trace de leurs origines. Enfin, on peut se demander quel sort ont voulu réserver aux sociétés amérindiennes ces réformateurs et ces penseurs. En fait, il ne fut jamais question de se soumettre à ces sociétés « modèles » ; c'est qu'on savait très bien en tirer sélectivement certains traits positifs. Personne ne voulait retenir aussi, disons, la torture et le cannibalisme, la superstition et la vulnérabilité face aux forces de la nature (famine etc.), le dur travail des femmes qui souvent portaient les lourds fardeaux, ni même un aspect que, de nos jours, nous jugerions « progressistes », la participation des femmes à la politique et la diplomatie.<sup>803</sup>

Pauline Kael dans sa critique de *A Man Called Horse*, parle de « *genosucide*. »<sup>804</sup> Au cinéma, ce génosucide s'exécute de façon poétique et romantique : « *One way to conceptually depopulate a country is to transform it into a poetic object, a radically real*

<sup>801</sup> Gruzinski, Serge. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>802</sup> Côté, Luc. Daigle, Jean-Guy, *Publicité de masse et masse publicitaire : le marché québécois des années 1920 aux années 1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1999, p 161

<sup>803</sup> *Jesuit relations*, vol.6, p.234 ; vol.7, p.87, Delâge, Denys. « Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elles à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines ? », in Laurier Turgeon, Denys Delâge, Réal Ouellet, *Op.cit.*, p. 344.

<sup>804</sup> « *to describe the apparent zeal with which the American audience was applauding the brutal exploitation of our collective guilt to be found in movies dealing with relations with the Native American.* » Kael, Pauline. « Americana », *New Yorker* 45, 27 décembre 1969, p.47-50, in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *Op.cit.*, Introduction, p. XXV.

one. »<sup>805</sup> Dans la réalité contemporaine, l'anéantissement de la culture amérindienne se fait moins poétiquement : « *We are still killing the Indians. Not with bullets but with more shameful and crippling weapons of destruction – poverty, hunger, disease, and neglect.* »<sup>806</sup> Si B. Mouralis parle de la colonisation comme étant une violence intellectuelle<sup>807</sup>, Hollywood en fait une violence culturelle. « *Ce sont donc les Européens qui, plus que tout autre peuple, vont manipuler les cultures à leurs fins.* »<sup>808</sup> Si les Anglais ont intellectualisé cette démarche, les Américains l'ont popularisée. Ainsi, et ceci est flagrant dans les premiers Indian Films, l'Amérindienne est un personnage populaire sortie de l'imagination des pionniers du cinéma qui ne suivent aucune tendance politique. Puis, elle devient muse, fantasme ou vamp. Elle est popularisée, mais pas politisée. Bien que les Amérindiens servent d'alibi à d'autres conflits ethniques ou guerres, les femmes amérindiennes restent à part. Leur personnage peut être utilisé à des fins politiques dans l'histoire afin de rétablir la paix, mais ne s'installe pas dans un cadre politique.

<sup>805</sup> Little, Jr. Arthur L. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>806</sup> Friedman, Melvin. Viviano, Marain. Op-Ed Page, *New York Times*, May 21, 1977, p.23, in Steinberg, Stephen. *Op.cit.*, p. 21.

<sup>807</sup> « (La colonisation) porte en elle l'histoire de la pensée et de l'exercice du pouvoir de la société occidentale sur les autres cultures et civilisations. Elle est une quête de l'absolu à travers l'exil et la volonté de conquête : elle veut combler un manque. » Mouralis, B. « Le concept du primitif. L'Europe productrice d'une science des autres », numéro spécial. « Images du Noir dans la littérature occidentale, t. 1 : du Moyen Âge à la conquête coloniale », Notre Librairie, vol.90, oct.-déc. 1987, p.86-91, T.K.Biaya. *Op.cit.*, p 547

<sup>808</sup> Delâge, Denys. « Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elles à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines ? », in Laurier Turgeon, Denys Delâge, Réal Ouellet, *Op.cit.*, p 345





FIG. 1. A Native American man and woman in traditional dress. The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the

*A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970)

### 3.4.5 De la réalité au mythe, du mythe à la légende

Raconter l'histoire, raconter une histoire : tant le discours historique que le discours filmique font appel à une « reconstruction » telle celle décrite par Ricœur dans *La philosophie de l'histoire et la pratique historienne d'aujourd'hui*.<sup>809</sup> Non plus simple spectacle filmé ou représentation du réel, le cinéma devient, grâce à Sergei Eisenstein et Griffith, un langage, « *c'est-à-dire le moyen de conduire un récit et de véhiculer des idées.* »<sup>810</sup> Thomas Ince détaille le processus filmique ainsi : « *elimination, editing, reconstructing and discarding.* »<sup>811</sup> Le cinéaste puise dans son scénario, « *un réservoir d'instructions.* »<sup>812</sup> A partir de là, il élabore son film et le niveau de la narration intervient seulement lors de la phase de montage : « *Le film, en somme, transcrit le réel, et il le fait avec des instruments qui lui sont propres, la coupure et l'illustration, l'emphase et la recomposition.* »<sup>813</sup> Cet « assemblage » donne ainsi une impression de « *real unreality* »<sup>814</sup> présente aussi bien dans des films documentaires que fictionnels :

the feeling of credibility, which is so direct, operates on us in films of the unusual and of the marvellous, as well as in those that are « realistic ». Fantastic art is fantastic only as it convinces (otherwise it is merely ridiculous), and the power of unreality in film derives from the fact that the unreal seems to have been realized, unfolding before our eyes as if it were the flow of common occurrence-not the plausible illustration of some extraordinary process only conceived in the mind. »<sup>815</sup>

« *Deux récits peuvent se contredire l'un l'autre et pourtant enregistrer tous deux la vérité.* »<sup>816</sup> Par conséquent, le lien entre le réel et l'imaginaire peut engendrer sens et vérité. Même la fiction est source de vérité, ou tout du moins d'une vérité. On parle souvent de « saveur historique ». En effet, le terme de « saveur » correspond au fait que les représentations fictionnelles des Amérindiennes ont un « goût historique » sans pour autant contenir quoique ce soit de précisément historique. Néanmoins, le résultat est concluant – notamment quand on relève les chiffres du box-office et la réception dans la presse – mais

<sup>809</sup> Ricœur, Paul. « L'Eclipse de l'événement dans l'historiographie française moderne », in *La philosophie de l'histoire et la pratique historienne aujourd'hui*, Ottawa, 1982, p. 161.

<sup>810</sup> Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*, Paris, Les Editions du Cerf, 2001, p. 14.

<sup>811</sup> Ince, Thomas H. « Surprises Abound in Screen Drama Noted Producer Says Some Uncertainty Exists in Stage Plays », *Motography*, Chicago, 19 janvier 1918, MOMA.

<sup>812</sup> Gardies, André. *Le conteur de l'ombre, essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas, 1999, p. 78.

<sup>813</sup> Casetti, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 145.

<sup>814</sup> Metz, Christian. « Phenomenology Approaches to Film, On the Impression of Reality in the Cinema », *Film Language, A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, 1974, p. 6.

<sup>815</sup> Ibid., p. 5.



n'est pas sans danger, car ces images biaisées persistent de générations en générations de spectateurs.<sup>817</sup> En histoire, il s'agit, à l'origine, plutôt de décrire mais aussi de convaincre le lecteur et ainsi de « *communiquer l'illusion de la réalité.* »<sup>818</sup> Ce terme d'illusion est également employé dans des notes directives pour la réalisation de *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1931) : « *In the Indian scenes, the Ute tongue is spoken. (...) and the author reproduced a perfect illusion, Indians who looked, thought and talked like Indians. The difficulties were very great, but were surmounted.* »<sup>819</sup>

Même si les premières ébauches de littérature et de cinéma néoréalistes apparaissent et qu'André Gide déclare « *on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments* », il persiste malgré tout à l'écran une subjectivité due principalement au montage. Il n'existe pas de technique neutre ; « *Le travelling est une affaire de morale* »<sup>820</sup> selon Jean-Luc Godard. De plus, la fiction mise sur l'affect, ce qui n'est pas censé être le cas pour le documentaire : « *C'est la fiction qui fait fondre en larmes.* »<sup>821</sup> Pourtant, la fiction est intrinsèquement liée à l'histoire et aux notions de réalité et de vérité ; comme le souligne Hayden White, « *Qui pourrait penser sérieusement que le mythe ou que la fiction littéraire ne se réfèrent pas au monde réel (do not refer to the real world), disent des vérités à son sujet et procurent un savoir utile sur lui.* »<sup>822</sup>

Malgré la volonté de distinguer le vrai de la fiction, l'histoire et la tragédie demeurent étroitement liées. Au cinéma, le rapprochement entre histoire et tragédie est

<sup>816</sup> Koselleck, Reinhart. « Concept d'histoire », *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1997, p. 75.

<sup>817</sup> « Le roman historique fait plus en effet que séculariser le personnage et creuser à l'intérieur de lui une zone intime. Il donne un rôle structurel à la violence et la sexualité : la violence que sacralisait la Geste épique en en faisant un événement fondateur, la sexualité qu'elle sublimait. Zone intime ou zone d'ombre ? Pour Lukacs, cette violence et cette sexualité confèrent à l'événement historique une 'pseudomonumentalité' qui est un des poncifs ornementaux du genre. Exacerbant la contradiction entre le destin des personnages et l'enchaînement des faits historiques, la réintroduction des pulsions que sublime la chronique (dans la mesure même où elle humanise le personnage) nous ramène d'une certaine manière vers le mythe. A moins que la violence et la sexualité ne deviennent 'un alibi auquel on prête la valeur magique de signifier le Passé... Ce dernier étant perçu, fantastiquement, comme le lieu du refoulé de nos sociétés policées modernes.' » François de la Bretèque, « Le film en costumes : un bon objet », *Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro*, CinémaAction, n°65, 1992, in Serceau, Michel. *Le mythe, le miroir et le divan, pour le cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, Presses Universitaires, 2009, p. 36.

<sup>818</sup> Berthelot, Jean-Michel. *Epistémologie des sciences sociales*, Paris, PUF, 2001, p. 33.

<sup>819</sup> *The Squaw Man*, 5349, 3 juin 1930, Note, p.1, AMPAS.

<sup>820</sup> Bidaud, Anne-Marie *Hollywood et le rêve américain*, *Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994, p. 197.

<sup>821</sup> Alexandre Sergeïevitch Pouchkine, in Gardies, André. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>822</sup> Chartier, Roger. « La vérité entre fiction et histoire », in De Baecque, Antoine. Delage, Christian. *De l'histoire au cinéma*, Collection Histoire du temps présent, Editions Complexe, 1998, p. 39.

ambigu (toutes les versions sur l'histoire de Pocahontas et John Smith (1908, 1910, 1924, 1953, 1995, 2005) en sont un bon exemple) et peut aisément basculer dans la légende, l'épique, voire la fabulation. « *Dans un récit historique ou biographique, chaque détail ne peut pas être vrai mais doit obligatoirement être vraisemblable.* »<sup>823</sup> C'est le cas pour le film *Broken Arrow* comme en témoigne cet extrait d'article de presse (*Variety*) : « *There are colourful Indian tribal ceremonies that ring true, such as a wedding ceremony, an Apache mating dance, etc.* »<sup>824</sup> Sur cette trame historique ponctuée de codes précis (flèches, tipis, vêtements frangés, peintures de guerre, etc.) alliés à des références événementielles (relation entre Tom Jeffords et Cochise dans les années 1870), se greffe une histoire d'amour. Ainsi, après une réelle tentative pour tendre vers le documentaire, le producteur Julian Blaustein avoue que l'histoire d'amour entre Sonseeahray et Tom Jefford est fictionnelle, bien qu'a priori il ait réellement connu une femme au camp.<sup>825</sup> Lorsque la presse écrit sur ce film, « *Broken Arrow is a fascinating recreation of history* »<sup>826</sup>, cela montre la relation telle qu'elle est perçue par le public américain entre l'histoire et le mythe.

La réplique de *The Man who shot Liberty Valence*, « *When the legend becomes fact, print the legend* », est révélatrice de l'importance de la mémoire et du mythe aux dépens des faits réels et de l'histoire. Christian Delage renchérit en prenant l'exemple de la filmographie westernienne de John Ford et en tentant de comprendre comment il fabrique un récit qui passe du « surinvestissement mémoriel » à la « reconstruction historique » :

A partir du faux et du vrai, il crée une fiction s'assumant comme telle, et trouvant de ce fait, au moins dans sa diffusion, une connexion avec le réel : les histoires racontées sont si largement présentes dans la mémoire publique américaine que les manuels scolaires sont obligés de les prendre en compte. (...) Le cinéma est une des formes de l'expérience de l'histoire : qu'il s'inspire des faits déjà exhaussés à la qualité d'événements dans la mémoire savante, qu'il en propose une interprétation s'ajoutant à celles déjà existantes et les transformant à son tour dans la mémoire publique, ou qu'il précède l'historien sur des terres encore vierge ou difficiles à conquérir, il tente, à sa manière, de s'appropriier des lieux et des temps où se rencontrent l'intériorité de notre mémoire et le processus de notre socialisation.<sup>827</sup>

<sup>823</sup> Ford, Charles, *Op. cit.*, p. 178.

<sup>824</sup> (Bron ?), « *Broken Arrow* », *Variety*, 15 juin 1950, AMPAS.

<sup>825</sup> Scheuer, Philip K. « *Indian's Culture Captured in Film. Broken Arrow' Stars Jimmy Stewart and Apache Cast in Arizona Epic* », *L.A. Times*, 21 mai 1950, p.2, AMPAS.

<sup>826</sup> Auteur inconnu, « *Broken Arrow* », *CUE*, 22 juillet 1950, AMPAS.

<sup>827</sup> Delage, Christian. « *Cinéma, enfance de l'histoire* », *De l'histoire au cinéma*, Antoine De Baecque, Christian Delage, Collection Histoire du temps présent, Editions Complexe, 1998.



Le cinéma produit du « vrai », qui devient une référence pour les Américains. C'est par ce biais que l'Amérindienne se voit attribuer tout un portrait et une personnalité dont elle ne pourra se défaire :

Dans son essai 'Revealed at Last ! What Killed the Dinosaurs ! And You Don't Look So Terrific Yourself' Harlan Ellison pointait du doigt ce qu'il tient pour principale cause du problème : pour la majorité des Etats-Uniens, ce que l'on peut voir à la télé ou au cinéma est plus 'vrai' que ce qui se passe autour d'eux. Voilà selon Ellison, toute la problématique d'une société narcissique qui préfère son image mythifiée à sa réalité concrète et objective, une société dont l'ombre a acquis plus de substance que le corps.<sup>828</sup>

Par conséquent, l'image de l'Amérindienne des films, basée sur une vérité imaginaire, devient vérité absolue.

### 3.5 De la tentative de réalisme au divertissement

#### 3.5.1 Point de vue et perspective

L'accaparement de la culture amérindienne et de ses rituels par des auteurs blancs n'est pas sans poser problème et génère rapidement une marchandisation de la spiritualité : un Autochtone ayant travaillé sur le plateau de *Danse avec les Loups* exprime son désarroi face au spectacle de la « Ghost Dance » dans *Thunderheart* (Apted, 1992) qui n'a pas sa place dans le cinéma populaire selon lui :

No matter how they do it, it still isn't right. Because doing a Ghost Dance in a movie... That was a pretty spiritual thing back in Wounded Knee, and those people gave their lives up... I felt so low, so bad watching them practice the Ghost Dance... It's not even right. Even if they have the right song, the right dance, the right tree, the right everything... It still doesn't make it right, still doesn't make it right<sup>829</sup>

Ainsi, l'image de l'Amérindien est cloisonnée. Elle n'a pas besoin du Production Code pour être dirigée et façonnée « à l'américaine » et être « lily-white »<sup>830</sup> puisque dès que l'histoire est contée par un blanc, alors l'autocensure devient inconsciente et trouve ses racines dans le domaine culturel plutôt que dans les écrits du Code. Pam Colorado, Amérindienne Oneida, envisage les conséquences néfastes du monopole de l'image amérindienne détenue par les non-amérindiens et diffusée au grand public :

<sup>828</sup> Ellison, Harlan. *Strange Wine*, New York, Warner Books, 1979, p.13-29, in Péan, Stanley. *Op. cit.*, p. 24

<sup>829</sup> Cité dans Fatimah Tobing Rony, "Victor Masayesva Jr. and the Politics of *Imagining Indians*," *Film Quarterly* 48, No 2 (1994), p. 29, in Pack, Sam. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>830</sup> Terme américain pour désigner ce qui est réservé aux blancs dans le cadre de la ségrégation raciale.

The process is ultimately intended to supplant Indians, even in areas of their own customs and spirituality. In the end, non-Indians will have complete power to define what is and is not Indian, even for Indians. We are talking here about an absolute ideological/conceptual subordination of Indian people in addition to the total physical subordination they already experience. When this happens, the last vestiges of real Indian society and Indian rights will disappear. Non-Indians will then "own" our heritage and ideas as thoroughly as they now claim to own our land and resources.<sup>831</sup>

Michael Dorris, Amérindien Modoc, dénonce l'apparente prise de position de *Dances With Wolves* (1990) qui renvoie les personnages dans un passé lointain, invitant à l'empathie tout en gardant une distance temporelle qui occulte les problèmes des années 1990 et inflige une seconde mort au peuple amérindien :

Will this sentiment be practical, translating into public support for Native American religious freedom causes before the Supreme Court, for restoration of Lakota sacred lands (the Black Hills) or water rights, for tribal sovereignty, for providing the money desperately needed by reservation health clinics?... Or will it turn out, once again, that the only good Indians – the only Indians whose causes and needs we can embrace – are lodged safely in the past, wrapped neatly in the blankets of history, magnets for our sympathy because they require nothing of us but tears in a dark theatre.<sup>832</sup>

Derrière la production de ces images, les Américains sont donc à l'origine de l'écriture des scénarii, de la réalisation, du montage. Il y a peu de témoignages sur les désignations des Amérindiens au cours des mémos échangés entre producteurs et censeurs. Par exemple, Joseph Breen (directeur du Production Code Administration de 1934 à 1954) appelle les Africains Américains, « *darkies* » dans les années 1930, puis « *Negroes* » à partir des années 1940, termes employés en ces temps. En ce qui concerne les Autochtones à l'écran, les termes récurrents – et ceux usités à l'époque – sont « *Injuns* » pour les hommes et « *squaws* » pour les femmes. Paradoxalement, le Production Code stipule que « *the history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.* »<sup>833</sup> Pour les civilisations étrangères (Amérique Latine, Allemagne, Japon...) le mauvais rôle est souvent joué par un Américain afin de ne pas offenser les habitants du pays en question. Les Amérindiens sont représentés comme l'Autre, et pourtant ne bénéficient pas toujours de la clémence du Code<sup>834</sup> envers les cultures

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>832</sup> Dorris, Michael. "Indians in Aspic," *New York Times*, 29 février 1991, in Summerfield, Ellen. *Crossing Cultures Through Films*, Yarmouth, Intercultural Press Inc. 1993, p. 128.

<sup>833</sup> Bernstein, Matthew. *Op.cit.*, p. 8 et p. 123

<sup>834</sup> Le code intervient ponctuellement, comme pour le film *Rio Grande* (John Ford, 1950), où le Code critique le script et censure une réplique telle que « *These Apaches are the only Indians who kil land torture for the*

étrangères, ce qui prouve la difficulté qu'ont les Américains à « situer » les Amérindiens. Par exemple, les feuilles directives (Analysis of Film Content) résumant les informations principales pour la réalisation du film *The Searchers*, montrent que la case « domestic », et non « foreign », est cochée, et que les personnages amérindiens ne sont pas considérés comme citoyens américains, tout comme les Mexicains (Part Three – Portrayal of « Races » and Nationals).<sup>835</sup> Une même feuille d'analyse de contenu du film montre encore plus de confusion pour *Broken Arrow*. Concernant la dernière colonne « U. S. Citizens », trois options peuvent être cochées : « yes », « no » ou « not clear ». Bien que les Amérindiens soient inscrits dans la deuxième colonne (« no »), une annotation est apposée : « *The American Indians are literally not U. S. citizens, although you may not want to consider them as 'foreign.'* »<sup>836</sup> Dans les films, idéologiquement, culturellement, les Amérindiens font et ne font pas partie des Etats-Unis.

Les réalisateurs emploient des procédés relativement simples pour exprimer la position de l'Indien dans leurs films. Seul ou en groupe, l'Indien silencieux et guerrier apparaît régulièrement en haut d'une falaise et surplombe la scène. Les Blancs se retrouvent pris au piège, ou simplement épiés. Dans ce cas, la caméra se situe de leur côté, et filme en contre-plongée des silhouettes menaçantes. Au contraire, lorsque les Blancs dominent, le spectateur observe en plongée des personnages amérindiens fragiles ou soumis. Ceci s'applique plutôt aux Amérindiennes. Dans *The Searchers*, lorsque John Wayne retrouve Debbie, Ford filme en plongée de façon non seulement à montrer l'avilissement racial de la jeune fille devenue femme ainsi que le perçoit le personnage d'Ethan, mais aussi pour insister sur l'ombre terrifiante d'Ethan, prêt à abattre Debbie. Même la protection de Martin lui est vaine, puisque tous deux sont observés de haut par Ethan.

Il est relativement rare pour les Amérindiennes de subir des effets de style aussi marqués. Comme les jeunes femmes se détachent rapidement de leur tribu, on observe une apparente égalité. La vision reste paternaliste, mais il n'y a pas la rivalité dominant / dominé que l'on retrouve dans les conflits entre Blancs et Amérindiens. Parfois, la caméra

---

*sheer lust of it* », sachant que ces derniers ne sont pas vraiment humanisés lorsqu'ils violent et tuent une Blanche. Buscombe, Edward. « *Injuns!* » *Native Americans in the Movies*, Reaktion, 2006, p. 97.

<sup>835</sup> Analysis of Film Content, Part One – General, Part Three – Portrayal of « Races » and Nationals, *The Searchers*, AMPAS.

<sup>836</sup> Analysis of Film Content, Part Three – Portrayal of « Races » and Nationals, *Broken Arrow*, AMPAS.

illustre le ressenti des Amérindiens. C'est le cas dans des films révisionnistes, ainsi que dans *Pocahontas* (1995), où les animateurs filment les dernières images en montrant la jeune femme en haut d'une falaise, regardant le navire de Smith s'éloigner. Ici, elle possède effectivement une force que Smith n'a pas : elle l'a sauvé de la mort et possède un lien puissant avec la nature exprimé tout au long du film. Elle personnifie le Nouveau Monde. Smith, amoindri, blessé, n'est plus homme ; il n'est représenté que par un navire qui rejoint l'Angleterre.

Des relents de paternalisme persistent, même dans les productions des années 1990 qui traitent de problèmes contemporains. La réplique de Frank Coutelle (*Thunderheart*, Apted, 1992) s'applique aisément à la notion de responsabilité, omniprésente dans la conception de la relation américano-indienne dans l'imaginaire américain : « *Rightly or wrongly, it's our responsibility because they (the Indians) are incapable of taking care of themselves* ». Selon le grand public, les Amérindiens ne peuvent pas « prendre en main » leur représentation. Il paraît toujours nécessaire que les Blancs racontent les histoires en parlant à la place des Amérindiens. De plus, à partir des années 1970, l'argument de l'authenticité est récurrent, et d'autant plus dangereux. En effet, ce phénomène illustre l'argumentaire développé par Edward Said dans *Orientalism*. Facilement extrapolable à d'autres colonies, son ouvrage montre que les linguistes, les anthropologues ou les historiens ont acquis une connaissance particulièrement affûtée des peuples et de la culture orientale dans le but de les définir puis les dominer.<sup>837</sup> De même, les scénaristes, réalisateurs et producteurs participent à ce processus « d'Indianisme ».

### 3.5.2 L'authenticité et le choix des acteurs

En 1910, pour le film *An Indian Girl's Awakening* (Essanay), l'actrice principale est appréciée pour sa qualité de jeu : « *The keynote is one of pathos, and the little Indian maiden makes it ring true with her sincere and capable performance. The role is so well-assumed that one is left wondering if the actress is not really Indian. One knows, however, that no Indian could have done it. Only a high degree of histrionic proficiency could have*

<sup>837</sup> « *To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it. And authority here means for 'us' to deny autonomy to 'it' – the Oriental country – since we know it and it exists, in a sense, as we know it.* » Said, Edward W. *Orientalism*, New York, Vintage Book, 1979, p. 32, in Pearson, Roberta E. "Indianism ? Classical Hollywood's Representation of Native Americans," in Bernardi, Daniel. *Classic Hollywood, Classic Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 247.



*created so well the illusion of naturalness and simplicity.* »<sup>838</sup> En 1915, Ernest Alfred Dench prétexte dans « The Dangers of Employing Redskins as Movie Actors » que recruter des acteurs ou figurants amérindiens dans les films aurait des conséquences allant à l'encontre des idéaux progressistes. En effet, selon lui, revivre les grandes batailles les amènerait à en profiter. Sur scène, au théâtre, le racisme est également présent, comme le montre Bunny McBride dans *Women of the Dawn* : « *I'm just an Indian in the flesh parade* » déclare l'actrice et chanteuse amérindienne Molly Dellis, consciente qu'on lui attribue des rôles stéréotypés de jeunes Indiennes. Elle rejoint la Society of the First Sons and Daughters of America, qui lutte afin d'offrir aux Amérindiens des opportunités honorables dans les arts, et déplore ce que décrit l'article du New York Herald Tribune :

Hollywood has acquired a permanent colony of representatives of almost all tribes still existing. With the cinema as their melting pot, these expatriates are taking on the semblance of a tribe all their own. One among them has taken the initiative of applying to the Bureau of Indian Affairs for recognition of the "De Mille Indians" as a new tribe composed only of Indians who work in films. A Hollywood tribe is not beyond the imagination; for most of us the only real Indian is a Hollywood Indian.<sup>839</sup>

Les différentes versions de *The Squaw Man* révèlent une Nat-U-Rich de plus en plus hollywoodienne. Red Wing, Sioux née sur la réserve Omaha Winnebago, active dans le cinéma d'abord chez Bison et Pathé, est la seule à être Amérindienne. Sur le tournage, elle gagne vingt-cinq dollars par semaine et fournit ses costumes et son maquillage.<sup>840</sup> Puis, Anne Little, qui en gagne trente-cinq par semaine, et Lupe Velez prennent le relais dans les deux versions suivantes. Cette dernière est complimentée dans la presse : « *Lupe Velez, with scarcely a dozen words of dialogue, holds sympathy every second.* »<sup>841</sup> DeMille, qui réalise ces trois films, pense que seule l'histoire prime et qu'un grand film peut être réalisé sans vedettes.<sup>842</sup> Pourtant, le choix des trois actrices pour les films *The Squaw Man* montre une évolution de l'anonymat vers la célébrité, de l'authenticité vers l'imposture culturelle.

Il est mieux vu de revendiquer une origine Indienne, ce que comprend Mona

<sup>838</sup> Verhoeff, Nanna. *The West in Early Cinema : After the Beginning*, Amsterdam University Press, 2006, p. 62.

<sup>839</sup> McBride, Bunny. *Women of the Dawn*, First Bison Books Printing, 1999, p. 114.

<sup>840</sup> Florey, Robert. *Hollywood Années Zéro*, Paris, Cinéma Club Seghers, 1972, p. 37.

<sup>841</sup> *Photoplay Magazine*, Août 1931, Ringgold, Gene. Bodeen, Dewitt. *The Films of Cecil B. DeMille*, New York, The Citadel Press, 1969, p. 275.

Darkfeather (1882-1977), alors employée par la compagnie Bison détenue par Thomas Ince. Elle se confie en 1914 : « *My parents are descended from an aristocratic Spanish family who came to this country many years back. I was born in Los Angeles and have lived here nearly all my life. I was educated at a Catholic school in this city.* » On lui demande donc : « *Spanish and not Sioux ?* » « *Yes, too bad, isn't it ?* » répond-elle. « *However, I am an Indian princess, for I was made a blood member of the Blackfoot Indians and given the title of 'Princess' by Chief Big Thunder. I feel half Indian anyway, for I have lived among them so much and I speak several Indian languages and understand poor Lo as few people do.* »<sup>843</sup>

Les concepts attirant les spectateurs tant pour les Indian Films que les westerns sont principalement la beauté des paysages et la liberté de mouvements. Les Indian Films présentent les qualités d'exotisme, de noblesse et de romance et se targuent d'authenticité.<sup>844</sup> La publicité encense d'ailleurs cette authenticité : « *Pas un visage-pâle dans le film* » (*The Maid of the Niagara*) ou encore « *Deux visages-pâles apparaissent dans le film, tous les autres personnages sont des indigènes.* » (*An Indian's Gratitude*).<sup>845</sup> Le *New York Herald-Tribune* considère la version de *Ramona* (1928) comme étant dénuée d'intérêt. De plus, le choix de Loretta Young, trop sophistiquée pour une « simple fille Indienne », dans le rôle principal n'est pas convaincant.<sup>846</sup> Pourtant, *The Hollywood Reporter* fait abstraction de cet aspect, pour mieux vanter les qualités artistiques du film et la prestation de Loretta Young : « *There is an unbroken succession of beauty of scene and of pastoral life, enriched by music of notable distinction, a production of the highest order and a cast, headed by Loretta Young, of unimpeachable excellence, the whole welded into what must be acknowledged a genuine work of art.* »<sup>847</sup>

Un an plus tard, une autre métisse suit les pas de *Ramona*, cette fois-ci en Alaska. Le personnage de Talu (*Frozen Justice*, 1929) est jouée par Lenore Ulric, actrice connue

<sup>842</sup> DeMille déclare dans les années 1950 : « *Je pensais en 1917, et je pense encore, que l'histoire que le film a pour objet de raconter est le seul élément d'importance absolue. Je pensais alors, et je pense toujours, que de grands films peuvent être réalisés sans vedettes.* » Mourlet, Michel. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>843</sup> Willis, Richard. *Movie Pictorial*, June 13, 1914, in Buscome, Edward. *Op. cit.*, p.165.

<sup>844</sup> Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema : 1907-1915*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 173-175.

<sup>845</sup> Leutrat Jean-Louis. « Le père dans ses œuvres, ou D.W. Griffith et le western », *D. W. Griffith, Colloque international*, sous la direction de Jean Mottet, Paris, Publications de la Sorbonne, Editions L'Harmattan, 1984, p. 166.

<sup>846</sup> Parish, James Robert. Pitts, Michael R. *Op. cit.*, p. 282.

<sup>847</sup> "Review. *Ramona*," *The Hollywood Reporter*, 12 septembre 1936, AMPAS.

sur les planches de Broadway. Elle n'a aucune origine amérindienne, mais la presse apprécie ses qualités d'actrice et de chanteuse dans ce film parlant. Une affiche publicitaire joue avec les lettres de Lenore Ulric : « *Lovely... Endearing... Natural... Outstanding... Rarest... Entertaining... Unsurpassed... Lofty... Revealing... Inspiring... Clever...* »<sup>848</sup> Bien que les producteurs recherchent des actrices amérindiennes, ils se rabattent sur des actrices américaines, sans aucune origine amérindienne. Pour *Laughing Boy*, Molly Spotted Elk, Algonquienne, est vivement recommandée par Max Laemmle pour le rôle de Slim Girl.<sup>849</sup> Pourtant, Lupe Velez, actrice en vogue à Hollywood, décroche le rôle.

La tentative de réalisme ne sera plus la priorité pour les westerns, et l'Amérindienne pâtit de cette évolution, puisque son portrait est de plus en plus caricatural. Le divertissement prime sur l'authenticité ou le réalisme. De rares tentatives seront ponctuées d'un semi échec, comme par exemple, *Across the Wide Missouri*. Un compte-rendu du film (*MGM News*) intitulé « *Across the Wide Missouri To Be Realistic Documentary* » insiste grossièrement sur la volonté de réalisme. Par exemple, le réalisateur Wellman refuse d'arrêter le tournage sous une pluie torrentielle, car les trappeurs n'auraient pas passé six mois sous un soleil éclatant. Accumulant autant d'arguments tentant de convaincre du réalisme de l'œuvre, il est conclu que le film s'annonce comme étant le plus grand documentaire, mêlé de drame et d'action, sur l'histoire des pionniers.<sup>850</sup> L'une des questions récurrentes sur Walt Disney est de savoir s'il était ou non conscient qu'il aseptisait ses œuvres au point d'occulter bien des éléments, comme par exemple toute la cruauté des contes. Ici, la même question se pose : l'auteur de ce document fourni par la MGM semble s'émerveiller (et se persuader) de tant d'accomplissements réalistes et authentiques. Toutes ces informations ressortent méthodiquement dans la presse (Merrick, James W. « *Roughing It In Grand Style. Filming Across the Wide Missouri High Among Colorado's Rockies* », *New York Times*, 10 septembre 1950). Ainsi, alors qu'on s'extasie des conditions de tournage en extérieur, avec la figuration d'Amérindiens (180 Sioux du Lakota), est-ce que l'équipe n'en oublierait pas que Maria Elena Marques est une actrice mexicaine ? Cette dernière est recrutée à Mexico. Comme beaucoup d'autres actrices à cette époque, sa prestation est chaleureusement accueillie par la presse : « *Miss Marques*

<sup>848</sup> *Frozen Justice*, affiche publicitaire, AMPAS.

<sup>849</sup> Lettre de Max Laemmle à Willy Wyler, William Wyler Papers, Folder 486, *Laughing Boy* casting, AMPAS "Since the last ten months she has been busy mainly as a dancer in Paris night clubs and sometimes in pictures. She does all kind of sports and especially swimming, running, riding and all the Indian games, and she of course knows all the Indian dances."

auspiciously makes her film debut here, and displays plenty of personality in handling her assignment. »<sup>851</sup> L'article du L.A. Daily News est tout particulièrement élogieux à son égard :

We'll have to hand MGM a ribbon for the prize catch in bagging Maria Elena Marques to portray Gable's Indian sweetheart. And if you want to be technical, the studio may have been guilty of a little poaching, since they went all the way to Mexico to get Miss Marques. She is the result of a long and exhaustive talent search and one which paid off in this instance. Talent scouts should spend more time south of the border. Andale !<sup>852</sup>

Pour le Time, elle rehausse même le manque d'action : « *The picture fills the eye with the grandeur of its well-chosen locations and the flashing charm of Mexico's actress Marques, who looks something like a brunette Faye Emerson.* »<sup>853</sup>

Une autre actrice mexicaine n'apporte pas, cette fois, une interprétation joyeuse et spontanée, mais incarne plutôt une profonde mélancolie. C'est le cas de Dolores Del Rio dans *Cheyenne Autumn*, qui vient ajouter une touche de dramaturgie à l'histoire de la déportation des Cheyennes : « *Here and in the stoic, timeless beauty of Squaw Dolores Del Rio are intimations of the tragedy that might have been.* »<sup>854</sup> De même, la performance de Jody Lawrance, dans *Captain Smith and Pocahontas* (1953) est particulièrement appréciée : « *As the Indian princess (...) Jody Lawrence also manages to rise above the writing in a sincere performance* » (*Variety*)<sup>855</sup> ou encore « *Anthony Dexter and Jody Lawrance are good in the title roles, Miss Lawrance making a lovely Pocahontas and playing her with sensitivity and charm.* »<sup>856</sup>

Certains films, comme *Buffalo Bill*, rendent l'apparition de l'Amérindienne si accessoire que son rôle devient dérisoire, voire sans intérêt pour l'histoire : « *Linda Darnell is present too, as an educated Indian girl with little to do but appear briefly. This reviewer is still wondering where she fits into the story. Here is an added touch of beauty to a biographical portrait where none is needed.* »<sup>857</sup> Un autre article de presse renchérit : « *Linda Darnell is lovely as the Indian school teacher who is hopelessly in love with Cody,*

<sup>850</sup> « Across the Wide Missouri To Be Realistic Documentary », *MGM News*, 18 août 1950, AMPAS.

<sup>851</sup> « Trade Show. Across the Wide Missouri. » *Variety*, 18 septembre 1951, AMPAS.

<sup>852</sup> McClay, Howard. "Stage Review. Across the Wide Missouri." *L.A. Daily News*, 21 janvier 1951, AMPAS.

<sup>853</sup> "Across the Wide Missouri," *Time*, 19 Novembre 1951, AMPAS.

<sup>854</sup> « Indian Exodus », *Time*, 8 janvier 1965, p.55, AMPAS.

<sup>855</sup> (Whit.), "Review. Captain Smith and Pocahontas", *Variety*, 16 novembre 1953, AMPAS.

<sup>856</sup> "Review. Captain Smith and Pocahontas", *Reporter*, 16 novembre 1953, AMPAS.



*a bit of fictional history undoubtedly thrown into the story just for the fun of it. Miss Darnell has surprisingly little to do.* »<sup>858</sup> Darnell est le faire-valoir idéal de l'Anglo-américaine. Parfois, le choix des actrices va jusqu'à l'incohérence, voire même l'improbable. L'actrice mexicaine Katy Jurado joue une mère amérindienne dans *Broken Lance*. Elle incarne une femme âgée de vingt ans de plus dans la réalité. Pour ce faire, l'actrice a légèrement blanchi ses cheveux, ajouté un peu de poids à sa taille et tracé quelques lignes sur son visage. L'entêtement des studios à imposer certaines actrices est notamment dû à leur notoriété influente. Un nom connu sur l'affiche est gage d'un succès populaire, même si l'artiste joue un rôle de composition qui l'éloigne beaucoup de ce qu'elle est dans la réalité, au risque de frôler le ridicule pour la presse. On ne sait pas vraiment si Hollywood réalise sa fâcheuse tendance à amalgamer les personnages d'Amérindiennes et de Mexicaines, mais le film *Two Rode Together* (John Ford, 1961) montre Elena, une Mexicaine, recrutée pour jouer une Amérindienne dans un saloon.

Ceci étant, les producteurs choisissent des actrices blanches maquillées, particulièrement pendant la période de l'Âge d'Or Hollywoodien, où seule Elizabeth Threatt, Teal Eye dans *The Big Sky*, possède des origines amérindiennes, sa mère étant Cherokee. Sa prestation dans son seul et unique film est appréciée : « *Elizabeth Threatt plays the Indian princess with sensitive skill.* »<sup>859</sup> Cependant, il ne semble pas que ce soit pour une quelconque raison d'authenticité que la presse apprécie particulièrement cette héroïne : « *The Blackfoot maiden, played by Miss Threatt, is a contrast. She is a hostage on the boat going into the Indian country – a mysterious personality. She is held to insure the safety of the venture into the territory of her people. Ultimately she becomes deeply loyal to them, as she falls in love with a younger adventurer. Most of the film's action revolves about this peculiar heroine.* »<sup>860</sup> La presse complimente davantage le personnage en lui-même, qui est une sorte de Sacagawea, plutôt que les origines de l'actrice et la performance de celle-ci.

Pendant cette période, la plupart des actrices sont blanches et lourdement maquillées. Par exemple, pour le film *Duel in the Sun*, Jennifer Jones, selon un mémo de

<sup>857</sup> (I.E.R.), "Joel McCrea Dominates Cody Movie," *Hollywood Citizen News*, 14 avril 1944, p.6-7, AMPAS.

<sup>858</sup> Hamilton, Sara. "McCrea and Star Cast Hailed in Buffalo Bill Film Story," *L. A. Examiner*, 14 avril 1944, AMPAS.

<sup>859</sup> « The Big Sky », *Hollywood Reporter*, 9 juillet 1952, AMPAS.

<sup>860</sup> Schallert, Edwin. « Big Sky Appeals With Fine Reality », *L. A. Times*, 21 août 1952, AMPAS.

David O. Selznick, « *devait se lever à six heures du matin pour se maquiller en Indienne, et passer deux heures le soir à enlever ce maquillage* ». <sup>861</sup> Pourtant, les critiques, à la sortie de *Duel in the Sun*, s'attarde sur la prestation même de Jennifer Jones, sans mentionner « l'incompatibilité » de ses origines avec celles du personnage : « *Miss Jones as the half-breed proves herself extremely capable in quieter sequences but is overly mellow in others.* » <sup>862</sup> Paulette Godard, qui joue le rôle de Louvette (*Northwest Mounted Police*), une autre métisse, bénéficie également de critiques élogieuses concernant son jeu : « (...) *while Paulette Godard is strikingly effective as the lawless young half-breed friend and opponent,* » <sup>863</sup> « (...) *and Paulette Godard's portrayal of the half-breed whose passion destroys its object eclipses her precious endeavours.* » <sup>864</sup> *Variety* aborde discrètement le fait que Godard s'éloigne parfois de son personnage : « *Paulette Godard has more leeway as the fiery half-Indian siren and plays it with heat, although she lapses at times out of the native patois* » <sup>865</sup> Virginia Mayo, une autre actrice blanche ayant un rôle de métisse, reçoit aussi une critique élogieuse pour sa prestation dans *Colorado Territory* : « (...) *and Virginia Mayo's portrayal of the part-Indian frontier waif is a very fine piece of acting, colorful, vivid and appealing.* » (Reporter) <sup>866</sup> *Variety* rapporte qu'il s'agit là de la plus belle interprétation de sa jeune carrière. <sup>867</sup>

Bien qu'Audrey Hepburn ait réalisé un travail considérable en tant qu'actrice pour son rôle de Rachel dans *The Unforgiven*, elle est l'une des premières actrices à être décrédibilisée dans le rôle d'une Amérindienne. Elle estime pourtant avoir donné le meilleur d'elle-même, plus qu'elle ne l'a fait pour d'autres films. <sup>868</sup> Toutefois, sa prestation reste entachée de sa notoriété, c'est-à-dire que la marque de fabrique Audrey Hepburn est davantage associée à son origine britannique aristocratique et à son personnage sophistiqué dans *My Fair Lady*. Bosley Crowther, dans son article pour *Screen*, montre ce décalage : « *As the girl, Audrey Hepburn is a bit too polished, too fragile and civilized among such tough and stubborn types as Burt Lancaster as the man of the family, Lillian Gish as the*

<sup>861</sup> Mémo de David O. Selznick à Charles Glett et Argyle Nelson, 29 octobre 1945, in Behlmer, Rudy. *Op.cit.*, p. 296.

<sup>862</sup> (Brog?), "Film Review. *Duel in the Sun*," *Variety*, 1 janvier 1947, AMPAS.

<sup>863</sup> *The Hollywood Reporter*, 22 octobre 1940, AMPAS.

<sup>864</sup> "Showmen's Reviews," *Motion Picture Herald*, 26 octobre 1940, AMPAS.

<sup>865</sup> "Preview. *Northwest Mounted Police*," *Variety*, 22 octobre 1940, AMPAS.

<sup>866</sup> "Review, *Colorado Territory*," *Reporter*, 17 mai 1949, AMPAS.

<sup>867</sup> "Review, *Colorado Territory*," *Variety*, 17 mai 1949, AMPAS.

<sup>868</sup> Kennedy, Paul P. "Trailing *The Unforgiven* Below the Border," *New York Times*, 1 février 1959, AMPAS.

*thin-lipped frontier mother and Audie Murphy as a redskin-hating son.* »<sup>869</sup> Un autre article dans *New Yorker* explique que Hepburn, tout comme d'autres acteurs du film, semble particulièrement peu dans son élément.<sup>870</sup> Un des biographes d'Audrey Hepburn, Martin Gitlin, explique qu'il est communément pensé que Hepburn est un mauvais choix de casting. Même John Huston le regrette : « *Some of my pictures I don't care for, but The Unforgiven is the only one I actually dislike. I watched it on television one night recently, and after about half a reel I had to turn the damned thing off. I couldn't bear it.* »<sup>871</sup>

Bien qu'au début du XX siècle, la presse s'avère purement publicitaire, et corrobore les bandes-annonces usant de superlatifs et citant les noms des acteurs célèbres participant au film, elle devient rapidement une source critique, et souligne l'inadéquation des actrices américaines ou mexicaines pour les rôles d'Amérindiennes, ou encore le choix incongru de Corinna Tsopei pour le rôle de Running Deer dans *A Man Called Horse*, qui est Miss Grèce (1963) et Miss Univers (1964). Le Mouvement Indien Américain propose un programme en dix points, « How To Make an Indian Movie », dans lequel le cinquième point consiste en ceci : « *Import a Greek to be an Indian Princess.* »<sup>872</sup> Clint Eastwood est quant à lui le premier depuis le temps du cinéma muet à avoir recherché une actrice amérindienne. L'actrice Navajo Geraldine Keams joue Little Moonlight dans *The Outlaw Josey Wales*.<sup>873</sup> Il faut attendre environ vingt-cinq ans après la fin de l'application du Production Code pour voir à nouveau apparaître des réalisateurs Amérindiens (*Smoke Signals*, Chris Eyre (Cheyenne-Arapaho), 1998) et des femmes Amérindiennes scénaristes et réalisatrices (*Naturally Natives*, Valerie Red Horse, Cherokee-Sioux, 1998).<sup>874</sup>

Récemment, la digne héritière de Louvette apparaît dans le film *Public Enemies* (Michal Mann, 2009). Le personnage de Billie Fréchette est transporté à une autre époque et est particulièrement assagi, mais la ressemblance avec Louvette s'effectue par la même

<sup>869</sup> Crowther, Bosley. « The Unforgiven, Huston Film Stars Miss Hepburn, Lancaster », *Screen*, 7 avril 1960, AMPAS.

<sup>870</sup> « The Current Cinema. Huston in the Panhandle », *New Yorker*, 16 avril 1960, p.46, AMPAS.

<sup>871</sup> Gitlin, Martin. *Audrey Hepburn, A Biography*, Westport, CT, Greenwood Publishing Group, 2009, p. 68.

<sup>872</sup> (Auteur inconnu), « Indians Picket 'Horse' In Mpls., Denounce Film », *Variety*, 28 avril 1970, AMPAS.

<sup>873</sup> « Geraldine Keams, a Navajo Indian in her mid-twenties and an Art school student at the University of Arizona, has been signed by producer Robert Daley to make her professional acting debut as Clint Eastwood's co-star in *The Outlaw Josey Wales*. » Press Department – For Immediate Release. Burbank Calif. 102475 NM. AMPAS.

<sup>874</sup> Sam Peckinpah, réalisateur de néo-westerns, noirs, violents et dont les femmes sont absentes, dans les années 1970, affirmait, ainsi que d'autres membres de sa famille, d'avoir un grand-père Chef Indien, mais ce fut démenti par la suite.

solitude, la même envie de réussir en convoitant l'un des héros, un Blanc, la même hargne, et surtout une dangerosité commune, bien qu'elle soit davantage sous-jacente chez le personnage campé par Marion Cotillard. Même si le choix d'une actrice française semble diminuer l'usurpation d'identité amérindienne par une actrice américaine, la presse n'est plus dupe : « *Only in Hollywood, the Hollywood of blue-eyed Native Americans in old Westerns, would cast a Frenchwoman, Edith Piaf, Mon dieu, as a Native American from Wisconsin.* »<sup>875</sup> Le personnage est en réalité née dans la réserve Menominee, d'une mère d'origine amérindienne et d'un père québécois.

La question de la perspective narrative amène à des problématiques parfois un peu exagérées, mais néanmoins intéressantes à développer : par exemple, puisqu'il apparaît que les réalisateurs blancs proposent une vision biaisée, qu'en est-il d'un Inuit tournant un film sur les Cheyennes ? Est-il probable que des femmes amérindiennes apportent une vision plus juste des Amérindiennes ? (Confer *Naturally Natives*, Valerie Red Horse, 1998). Quant aux acteurs, le résultat est-il systématiquement grotesque si les Amérindiens ne sont pas joués par des acteurs de la tribu citée dans tel ou tel film ? Le travail de sélection et de jeu des acteurs blancs est souvent très décrié par les critiques. Le jeu des actrices amérindiennes est acclamé. Entre le début du XX siècle et la fin du XX siècle, les rôles féminins principaux ne sont pas attribués à des Amérindiennes (sauf Elizabeth Threatt, Cherokee par sa mère, dans le film *The Big Sky*) même si certains échouent à des personnages secondaires voire mineurs, tel que celui de Linda Dyer, Amérindienne d'Oklahoma, qui joue le rôle de Corn Woman dans *Little Big Man*.

Certes, un maquillage à outrance d'une actrice blanche décrédibilise la tentative de réalité souhaitée par les producteurs, mais puisqu'il s'agit d'une fiction et non d'un documentaire, est-il nécessaire que les rôles soient joués par des Amérindiennes ? Cela signifierait, en poussant le raisonnement à l'extrême, que seule une Algonquine puisse jouer Pocahontas. Une Cri quant à elle serait donc inapte à jouer le rôle d'une femme Sioux ? Que vont apporter les actrices amérindiennes à leurs rôles ? Le jeu d'acteur est pourtant bel et bien un jeu, un mensonge, puisqu'il s'agit d'emprunter les traits d'un personnage et de se les approprier. Lors du tournage du film *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976), c'est l'un des sujets qui divise deux acteurs, Dustin Hoffman et

<sup>875</sup> Jones, Michael. "Public Enemies Reviewed," *The Huffington Post*, 7 juillet 2009  
[http://www.huffingtonpost.com/michael-jones/public-enemies-reviewed\\_b\\_226708.html](http://www.huffingtonpost.com/michael-jones/public-enemies-reviewed_b_226708.html)



Laurence Olivier, deux visions opposées, l'une théâtrale, l'autre néo-réaliste et naturaliste. Hoffman passe deux nuits sans dormir afin de ressembler à l'état dans lequel doit être son personnage pour une scène. Sceptique de la méthode Lee Strasberg, de l'Actor's Studio, Olivier dit à Hoffman : « *Try acting, dear boy !* ». Il déclare également, au sujet du jeu de l'acteur : « *What is acting but lying and what is good lying but convincing lying ?* »

L'œuvre de John Ford permet d'aborder le lien entre divertissement et authenticité. Il a souvent prôné le premier au détriment du second, bien que sa carrière ait montré une évolution où l'authenticité obtient de plus en plus de place.<sup>876</sup> Il se sent libre de toutes contraintes. Interrogé sur sa vision, ou plutôt sa relation avec les Amérindiens, Ford considère avoir fait mieux que de faire des « beaux discours », comme le feront les films des années 1990 par exemple. Il a engagé des Amérindiens sur ses tournages, ce qui est selon lui un geste concret montrant sa sympathie pour les Amérindiens :

Quel est votre plus beau souvenir d'homme de cinéma ?

Avoir été nommé Sachem d'honneur des Navajos, sous le nom de « Grand Soldat ». On a dit qu'à l'écran, je m'étais complu à faire tuer des Peaux-Rouges. Mais alors qu'aujourd'hui d'autres personnes du cinéma versent des larmes sur leur sort, font des pamphlets humanitaristes, des déclarations d'intentions, sans jamais, ô grand jamais, mettre leur main à leur portefeuille, plus humblement, moi je leur ai donné du travail. C'est peut-être pourquoi lors du tournage de *The Iron Horse*, le chef « Iron Eyes Cody » est devenu mon ami. Plus que d'avoir reçu des oscars, ce qui compte pour moi est d'avoir été frères de sang de diverses nations Peaux-Rouges. Peut-être est-ce là mon atavisme irlandais, mon sens de la réalité, de la beauté des clans, face au monde moderne, des masses, de l'irresponsabilité collective. Qui mieux qu'un Irlandais pouvait comprendre les Indiens, tout en étant enthousiasmé par la fable de l'U.S. Cavalry ? Nous sommes des deux cotés de l'épopée. Ce fut ça aussi l'Amérique.<sup>877</sup>

Lorsqu'on lui demande quelles sont ses préférences parmi ses films, il cite *Fort Apache*, car « *pour la première fois, mes frères de race indiens sont des héros, présentés avec sympathie* ». Il y a également *Seven Women*, un western se déroulant en Chine où les cow-boys sont des femmes.<sup>878</sup> Bien qu'assimilé au western classique, Ford montre que d'une certaine manière, il s'avère tout à fait soucieux du bon traitement des minorités, que

<sup>876</sup> « The peak comes in the forties where Ford's works are bright monuments to his vision of the trek of the faithful to the Promised Land, the populist hope of an ideal community... But as the years slip by the darker side of Ford's romanticism comes to the foreground... we find a regret for the past, a bitterness at the larger role of Washington... The Indians of *Drums Along the Mohawk* and *Stagecoach*, devilish marauders that threaten the hardy pioneers, suffer a sea-change as Ford's hopes wane, until with *Cheyenne Autumn*, they are a civilized, tragic people at the mercy of a savage community. » in Kites, Demetrius J. *Horizons West*, Londres, Thames and Hudson, 1969, p 13, in Price, John A. « The Stereotyping of North American Indians in Motion Pictures », *Ethnohistory*, Vol.20, N°2, Spring 1973, pp.153-171, p. 160.

<sup>877</sup> Leguèbe, Eric. *Op. cit.*, p. 77.

ce soit les Amérindiens ou les femmes. Cependant, il demeure dans l'inconscient collectif comme le tueur d'Indiens divertissant.

### 3.5.3 *Le divertissement*

Le divertissement : il est l'essence même du cinéma fictionnel populaire. Le public américain est particulièrement friand de divertissement. Pour qu'un film soit apprécié par le plus grand nombre, il doit être divertissant. Divertissement ne signifie pas comique. L'esthétique et l'action font partie du divertissement. Les plus belles photographies ayant gravé les paysages de l'Ouest pour les films de John Ford sont une forme de divertissement réussie. Les épopées les plus spectaculaires le sont également. Elles divertissent un spectateur qui vient au cinéma pour s'échapper de son quotidien laborieux. Pour les premiers films de l'histoire du cinéma, le divertissement réside davantage en le medium lui-même (voir défiler des images animées) que par une mise en scène élaborée.<sup>879</sup>

Dès les premiers Indiens Films, Griffith délaisse son goût pour l'histoire et le lyrisme :

(Griffith) connaissait mieux qu'aucun producteur new-yorkais la psychologie des plus pauvres des public pauvres. Dix ans à voir les spectateurs des couches les plus basses s'enflammer devant les drames les plus sordides et les plus crus. Ce qu'ils voulaient, c'était toute la richesse de la fête théâtrale avec la tragédie et la comédie, non pas une tragédie raffinée mais le sang coulant à flots, non pas la comédie spirituelle mais la tarte à la crème. Tout devait être tracé à gros traits ; des méchants d'une seule pièce, des héros et des héroïnes d'une pureté absolue. »<sup>880</sup>

Les grands réalisateurs de westerns du cinéma muet méprisent le cinéma précisément en raison de sa qualité divertissante. Dans ses mémoires, Thomas Ince parle de « *cheap amusement* ». Il considère que le cinéma est une distraction indigne contrairement à l'art théâtral.<sup>881</sup> Dans les Indian Films, l'Amérindienne est peu maquillée, et permet surtout à un public immigrant de trouver en elle une muse accessible. Par accessible, nous entendons que l'Amérindienne tient le même rôle qu'elle avait avec les

---

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>879</sup> Nous faisons référence ici aux films documentaires et/ou anthropologiques mettant en scène divers paysages, et certaines tribus amérindiennes. George Méliès est le premier à introduire une forme de divertissement « réfléchi » avec des effets spéciaux. Les autres films misent sur un divertissement qui relève davantage d'une exploitation de la technique cinématographique et de l'exploration anthropologique (*Sioux Ghost Dance*).

<sup>880</sup> Brownlow, Kevin. Avec la collaboration de John Kobal pour les photographies, traduit de l'anglais par Bernard Eisenschitz, *Hollywood, les pionniers du cinéma*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 41.

colons. Elle était mère accueillante et guide pour ces derniers, ou tout du moins s'en persuadaient-ils. Dans les films muets, elle devient une femme luttant pour se faire accepter dans la société américaine. Elle est une femme simple, et les plus pauvres peuvent voir en elle une même sorte de guide. L'Amérindienne est telle une mère faisant d'une jungle urbaine un endroit plus accueillant et moins dangereux.

Les Indian Films muet représentent une phase particulière dans l'histoire du cinéma à la fois dans les représentations des Amérindiennes et dans la notion de divertissement. On montre, on n'explique pas.<sup>881</sup> Cette limite technique permet une part de simplicité, d'authenticité, voire de vérité. Une certaine innocence se dégage de ces films, qui présentent une image positive de l'Amérindienne. L'avènement du son annonce une nouvelle ère de divertissement, et une régression supplémentaire pour les Amérindiens, qui ne poussent que des hurlements ou parlent par onomatopées. Dans la plupart des films, l'Amérindienne commence à se détacher des autres membres puisqu'elle maîtrise mieux l'Anglais.

A partir des années 1920, l'Amérindienne est moins modèle que fantasme. Sophistiquée et inaccessible, elle s'inscrit dans des films qui revendiquent pleinement leur aspect divertissant. Cecil B. DeMille, parfois moqué pour sa démesure frisant le mauvais goût, incarne le cinéma grand spectacle. Adela Rodgers St Johns décrit la façon non seulement dont DeMille est influencé par son contexte, mais aussi l'impact qu'il sur son époque.

'De Mille had a basic reality,' said Adela Rodgers St Johns. He could always fool the public and he always knew it. He was one hundred per cent cynical. I had great fun with C.B., and I knew him as the biggest ham the motion pictures ever produced. There wasn't a moment when he wasn't acting. He was so good a ham that he could sell anything. This was the post-war period, remember, when flamboyance was at its peak. De Mille was as much a product of his age as he made the age a product what he was.<sup>883</sup>

Par principe, certains réalisateurs vont revendiquer une pointe d'authenticité, mais la correspondance intra-hollywoodienne démontre souvent que l'objectif premier, motivé

---

<sup>881</sup> « History and Development of the Motion Picture Industry by Thomas Ince », *Memoirs of Thomas Ince*, Exhibitor's Herald, 13 décembre 1924, Ince : Motion Picture Industry Spec Coll / Reserve 82.1 In2, MOMA, p. 5.

<sup>882</sup> Ince, Thomas H. « Screen Stories Different From All Others », *Oakland Tribune*, date inconnue (1921 ?), MOMA.

<sup>883</sup> Brownlow, Kevin. *The Parade Gone by*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.185.

par un succès commercial, est la capacité divertissante du film. Pour le film *Laughing Boy*, le producteur Carl Laemmle voudrait voir *Laughing Boy* tuer Red Man, bien que Slim Girl lui demande de ne pas la venger. Mais, selon Laemmle, ce n'est pas assez « grandiose » et il s'empresse vers la fin de sa lettre à Henry Henigson : « *While this script is good it is not big enough. I definitely told Huston (...) that I believe it would be important to have Laughing Boy kill Red Man at the finish, even though probably it is more artistic the way it is written now where Slim Girl tells him not to avenge her – but to Hell with artistry – we want action and box-office.* »<sup>884</sup> Tout est dit : l'action et le box-office passeront avant l'authenticité, la dramaturgie et l'intellectualisation. Laemmle ira jusqu'à dire aux cinéastes : « *Laissez l'art aux musées.* »<sup>885</sup>

L'ancien critique cinématographique devenu scénariste, Frank Nugent, témoigne de la même volonté de primer la légende et le sensationnel chez Ford. Pour le film *Fort Apache*, ce dernier lui demande d'écrire un scénario sur la vie dans un poste de cavalerie. Ford lui donne une liste d'une cinquantaine de livres à lire sur la période concernée, que ce soit des mémoires ou des romans. Puis, il l'expédie « *dans les vieilles contrées apaches pour (qu'il) puisse y fouiner, (se) pénétrer de leur odeur et de leur esprit.* » Son guide est un anthropologue de l'Université de l'Arizona et il lui fait parcourir le pays des ruines de Fort Bowie à la Passe des Apaches, où les inscriptions « Tués par des Apaches » figurent avec toutes les dates. Au retour de Nugent, Ford lui demande s'il a fait suffisamment de recherches, puis ajoute : « *Parfait. A présent, oubliez tout ce que vous avez lu et on pourra commencer à écrire un film.* »<sup>886</sup>

Un film qui prend le risque d'affirmer son caractère historique et véridique s'expose souvent à de virulentes critiques de la presse qui souligne tous les détails inexacts (par exemple, *A Man Called Horse*, 1970) tandis qu'une fiction proposant un divertissement, ne revendiquant aucune objectivité et promouvant un récit habilement conté ne recevra pas d'observations concernant la véracité des faits (*The Searchers*, 1956) et sera bien accueilli, même en accumulant les erreurs spatio-temporelles, en véhiculant des stéréotypes et en alignant les allusions racistes. La mémoire se repose sur des éléments

<sup>884</sup> Willian Wyler Papers. Folder 484, *Laughing Boy*, Script, Lettre de Carl Laemmle Jr à Henry Henigson, 3 juin 1932, AMPAS.

<sup>885</sup> Ortoli, Philippe. « L'envers du décor, La représentation de la violence générée par le « Code de la pudeur », in *L'image empêchée, Du côté de la censure*, Champs Visuels, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, L'Harmattan, N° 11, octobre 1998, p. 115.



nostalgiques et simplifiés, quitte à délaissier la véracité, qui, finalement, n'est pas si déterminante puisque la mémoire se contente d'une version « fabriquée » et ourdie dans le western qui est un spectacle populaire, un art quasi circassien où s'exprime le « réel merveilleux »<sup>887</sup>.

Le divertissement semble parfois être un argument tabou, un peu comme si c'était une honte que n'osaient avouer les cinéastes. Les annonceurs choisissent tout de même d'insister sur les qualités divertissantes des films, principalement pour les films muets et les films de l'âge d'Or. Cependant, l'authenticité est un argument clé pour la promotion d'un film, et ce à partir des années 1960. Mais, ce n'est pas avec *Dances With Wolves* que l'introduction d'une langue amérindienne s'est faite. *Across the Wide Missouri* aborde la question, avec les compromis que cela implique. Plus que d'un réel souci d'authenticité pour faire découvrir la langue amérindienne, il s'agit d'introduire quelques mots, peu nombreux mais suffisant à garantir une certaine authenticité. Véritable alibi anthropologique, l'utilisation de la langue amérindienne est également un excellent moyen à la fois de faire rencontrer le héros blanc et l'Amérindienne, qui tente de communiquer tant bien que mal avec lui, et de montrer sa bonne volonté à apprendre l'anglais (*White Feather, A Man Called Horse, Pocahontas*).

Par ailleurs, le thème du divertissement peut être abordé en étroite corrélation avec celui du rôle de la presse, principalement censée encenser les productions hollywoodiennes. Certains films ne sont pas réellement remis en question et les auteurs contribuent à une publicité supplémentaire. Par exemple, *Variety* publie un article quasi euphorique au sujet du film *Unconquered* (« *Exhibitors will be falling all over themselves for a whack at this picture – and rightly so. Its potentials are tremendous.* ») Il en est de même pour *Hollywood Reporter*, qui souligne le talent de DeMille pour le grand spectacle et le divertissement populaire.<sup>888</sup> Ce type d'article ne laisse aucune place à des questions plus profondes sur les conditions contemporaines des Amérindiens ou l'image de la femme amérindienne.

---

<sup>886</sup> Anderson, Lindsay. *John Ford*, traduction : Ives Trevian, Paris, Editions Ramsay, 1994, p. 89.

<sup>887</sup> Morin, Georges-Henri. *Le Cercle Brisé, L'image de l'Indien dans le western*, Paris, Payot, 1977, p. 307.

<sup>888</sup> "Unconquered is very much in the De Mille tradition – primitive in its passions; exciting in its action; colourful and spectacular in its pageantry," in "De Mille's Unconquered ( ? ) Will Be One Of Top Para. Grossers," *Hollywood Reporter*, September 24, 1947, AMPAS.

Dans un premier temps, les journalistes font un résumé assez détaillé du film, où, parfois, l'Amérindienne peut être simplement citée, comme c'est le cas dans *Variety* : « *Gary Cooper is spotted in pre-Revolutionary piece as a Virginia militiaman out to get power-hungry Da Silva, opportunist who marries Katherine DeMille solely to keep on the right side of her Indian chieftain father, Boris Karloff. (...) Miss DeMille, jealous of her husband's attention to Miss Godard, has the white girl kidnapped from the fort and tortured by her father's braves.* »<sup>889</sup> L'auteur n'utilise pas les noms fictifs, mais volontairement ceux des acteurs, afin de convier le public à voir ce film déjà familier grâce à la présence d'acteurs et actrices connus du grand public. Il utilise également le terme « *Redskins* », trahissant à la fois l'époque d'écriture et l'engouement qu'un film épique peut susciter, poussant l'auteur à s'identifier au héros dans sa quête et sa lutte. Suite au résumé, il n'y a que peu de critiques de films : la fin de l'article est généralement élogieuse, et si l'Amérindienne est mentionnée, c'est pour féliciter l'actrice par son jeu. Dans *Hollywood Reporter*, la performance de Katherine De Mille n'est pas oubliée : « *Particularly good is Katherine De Mille's portrait of an Indian princess.* »<sup>890</sup>

---

<sup>889</sup> "Unconquered," *Variety*, September, 24, 1947, AMPAS.

<sup>890</sup> "De Mille's Unconquered ( ? ) Will Be One Of Top Para. Grossers," *Hollywood Reporter*, September 24, 1947, AMPAS.



*Unconquered* (Cecil B. Demille, 1947)

Même dans les années 1960 et 1970, où l'authenticité prime sur le divertissement pur, certains journalistes demeurent sceptiques, comme pour *Little Big Man*, qui déconcerte quelques spectateurs en variant tous les genres. Winifred Blevins, auteur de « Penn's 'Little Big Man' - Admirable » dans *Los Angeles Herald Examiner*, est enthousiasmé par le film, bien qu'il conclut avec une métaphore que ces styles épars

parfois mal accordés lui ont posé problème : « *Like many ladies who dally with too many and commit to too few, she touches many kinds of excitement briefly, and ends up with none.* »<sup>891</sup> Finalement le divertissement tend vers le bizarre. Le mélange saccadé des genres (western, humour, satire, aventure...) finit, selon Blevins, par créer une confusion émotionnelle. L'auteur de la critique de *Little Big Man* pour la revue *Motion Picture Exhibitor* apprécie le film pour sa qualité de divertissement quelque peu loufoque : « *Little Big Man is lusty, extremely funny entertainment which manages not to drag for one second of its 150-minute running time. (...) 'Little Big Man' is Penn's most incisive and commercial dissection of the American psyche.* »<sup>892</sup> Comme pour le personnage d'Hannah joué par Katherine De Mille, Amy Eccles n'est que brièvement mentionnée lors du résumé, et l'auteur de cet article, tout comme Vincent Canby, auteur de « Film : Seeking the American Heritage. Dustin Hoffman Stars in Little Big Man » dans le *New York Times*,<sup>893</sup> utilise le terme de « squaw », considéré comme péjoratif à la fin du XX siècle.

L'auteur possède toutefois la capacité d'assimiler sa propre époque - les années 1960 et 1970 - à celle du film, en parlant de « squaw hippie ». La démarche d'associer quelques clins d'œil contemporains, dont les plus visibles restent les scènes de tueries de *Little Big Man* et *Soldier Blue*, métaphores de la situation au Vietnam, est relativement consciente. Dans la presse, elles attirent particulièrement l'attention. Larry Cohen (*The Hollywood Reporter*) relève le passage du massacre tragique dans *Little Big Man*, puisqu'il cite les assassinats d'Amy Eccles, l'héroïne cheyenne, et de son fils comme l'un des plus grands moments du film.<sup>894</sup> La nouvelle génération des années 1960 est consciente de la capacité du western à être davantage qu'un genre désuet aux codes simplistes et binaires. Ainsi, contrairement aux décennies précédentes où le processus est relativement inconscient, le western est désormais une sorte de message codé à peine déguisé pour évoquer des problématiques contemporaines. Ce renouveau crée un fossé avec les générations plus âgées, comme en témoigne l'article désabusé édité le 16 décembre 1970 dans *Variety* : « *Thomas Berger's novel was adapted by Calder Willingham into an episodic screenplay which tries very hard to be socially significant and meaningful, but at*

<sup>891</sup> Blevins, Winifred. « Penn's 'Little Big Man' - Adimrable » *Los Angeles Herald Examiner*, December 22, 1970, AMPAS.

<sup>892</sup> 'Little Big Man,' *Motion Picture Exhibitor*, December 23, 1970, AMPAS.

<sup>893</sup> Canby, Vincent. « Film : Seeking the American Heritage. Dustin Hoffman Stars in Little Big Man », *New York Times*, December 15, 1970, AMPAS.

<sup>894</sup> Cohen, Larry. "Little Big Man sure to do well at the boxoffice. Millar Produced, Penn Directed," *The Hollywood Reporter*, December 16, 1970, AMPAS.



*the same time as cool and detached as the current generation is said to be.* »<sup>895</sup> L'auteur considère le film comme un échec artistique. De même, le film *A Man Called Horse* reçoit un accueil très mitigé. Il est d'une part critiqué par le Mouvement Indien Américain, et d'autre part décrié par des journalistes et un public qui n'y ont pas trouvé leur ration de divertissement.<sup>896</sup>

Ceci renforce l'idée que l'ancienne génération est nostalgique des films plus traditionnels et divertissants de l'âge d'Or et qu'elle a des difficultés à se retrouver dans ces nouveaux westerns, avec des Amérindiennes hippies moins « exotiques » qu'auparavant empêtrées dans des thèmes trop ancrés dans la réalité contemporaine pour fournir un réel divertissement réjouissant. Comme le souligne l'auteur de la critique du film *A Man Called Horse* dans le journal *Motion Picture Exhibitor*, l'authenticité est un plus, mais ne garantit pas nécessairement un bon film.<sup>897</sup> Dans son article « *Little Big Man : a Movie, a Medicine Man, a lot of Indians, a Dearth of Snow* » pour le *Boston After Dark*, Deac Rossell rappelle que Jack Crabb est un outsider qui n'aime ni les Indiens car ils sentent mauvais, ni les Blancs parce qu'ils manquent de dignité.<sup>898</sup> Ainsi, Crabb ne cherche pas réellement une rédemption ou un véritable parcours initiatique. Son aventure est davantage révélatrice d'un refus de la collectivité quelle qu'elle soit et d'un dédain pour les idéologies des générations plus âgées. Dans ce cadre, l'Amérindienne est une hippie et non un reflet réaliste de la réalité, comme cela a pu être écrit plus tard. La captive Cresta dans *Soldier Blue* illustre cet état d'esprit à tel point que le Général déclare à son sujet : « *When I see young people today behaving like that... I can't help but wonder what this damn country's coming to.* »

C'est l'une des ruptures les plus flagrantes au cinéma, celle du passage des années 1950 vers les années 1960. Outre le bouleversement intra-cinématographique avec la fin des grands studios, c'est la question de l'équilibre entre divertissement et contemporanéité qui est soulevée. En effet, la plupart des films d'avant la dislocation du système des studios et dont l'Amérindienne est l'un des personnages principaux restent relativement discrets

<sup>895</sup> (Murf?), "Little Big Man (Color)" *Variety*, December 16, 1970, AMPAS.

<sup>896</sup> Louis Mofsie critique vivement l'article de Vincent Canby, qui se montre déçu par le film : « *Granted, it is not a film without flaws, but criticism should be directed at the film as such, rather than the people it portrays.* » Mofsie, Louis. "Offensive," *New York Times*, 7 juin 1970, AMPAS.

<sup>897</sup> (Auteur inconnu), « The Showmen's Trade Reviews. A Man Called Horse », *Motion Picture Exhibitor*, 29 avril 1970, AMPAS.

sur leur contexte. Il y a une production massive de films où les participants, du scénariste au producteur en passant par le réalisateur, exigent avant tout du divertissement et une qualité artistique, principalement narrative et visuelle, mais aussi musicale, absolument exemplaire. La contestation est donc discrète, car la machine à rêves n'a guère le temps de se pencher sur tous les aspects sociopolitiques, préférant s'entêter à dénicher une histoire qui deviendra un film à la fois bon et rentable. Ainsi, même un film comme *Broken Arrow* est apprécié du grand public. Le film respecte l'ancienne tradition du western, tout en étant pro-Indien. Tant les critiques que le public sont au rendez-vous. Dans son article « 'Arrow' Unites Blood Brothers » pour le *Los Angeles Times*, Philip K. Scheuer vante le maniement subtil de la romance westernienne avec un sujet profond : « *Fortunately, the film's makers have had the skill to meet the demands put upon them by a tricky subject, which could have degenerated into just another 'persecuted minority' preachment.* »<sup>899</sup> Quant au public, il aurait, selon Scheuer, fait preuve d'une attention respectueuse. Hollywood Reporter insiste par deux fois sur la capacité divertissante du film, qui semble être un ornement sur un film qui aurait été trop « sérieux » :

A thrilling, beautifully produced Western with a story of taste and intelligence is the rare and exciting entertainment treat conjured in 'Broken Arrow' from 20th Century-Fox, Elliott Arnold's novel, 'Blood Brother,' is the intriguing basis for a warm and sensitive script which accomplishes the miracle of portraying the American Indian as a person much more than the stereotyped rug peddler or vicious savage. (...) It must be noted that the Julian Blaustein production is no pompous message but real, vigorous and compelling entertainment.<sup>900</sup>

Le film *Last Train From Gun Hill* connaît une réception similaire. Bien que ce film soit ouvertement pro-Indien, puisqu'il s'agit de rendre justice à une Amérindienne, les critiques, ici un extrait de *Variety*, s'enthousiasment pour le bon divertissement de ce film : « *Hal Wallis' Last Train From Gun Hill is a top western. Although there are some psychological undertones, it is a film that plays for almost pure action. In addition to characters of dimension, there is suspense, romance and humor.* »<sup>901</sup> L'auteur de la critique du film dans *L.A. Examiner* décrit le début violent du film,<sup>902</sup> mais s'attarde plus

<sup>898</sup> Rossel, Deac. « *Little Big Man : a Movie, a Medicine Man, a lot of Indians, a Dearth of Snow* » *Boston After Dark*, January 7, 1970, AMPAS.

<sup>899</sup> Scheuer, Philip K. « 'Arrow' Unites Blood Brothers », *Los Angeles Times*, August 19, 1950, AMPAS.

<sup>900</sup> (Auteur inconnu), Titre coupé : « *Broken Arrow (...) Indian Story Has Action, Intelligence (...)* », *Hollywood Reporter*, 12 juin 1950, AMPAS.

<sup>901</sup> (Powe?), « *Last Train From Gun Hill. Superior Western. Good B.O.* » *Variety*, 15 avril 1959, AMPAS.

<sup>902</sup> « *Nobody can ever say that Last Train From Gun Hill opens reticently. No, indeed. It opens on a rape scene of Douglas' wife by Rick Beldon, son of Quinn, aided and abetted by still another young hellion, and*

particulièrement sur les qualités hautement divertissantes du film : « *The tensest, best acted, most shoot-em-up Western since The Gun Fight at O.K. (...) I loved every fiery, sexy, throbbing moment of it.* »<sup>903</sup> D'autres films moins engagés, comme *Duel in the Sun*, bénéficient d'une critique abusant de superlatifs sur le divertissement : « *The simple fact is that Duel is a tremendous entertainment, superbly performed by a great cast under the faultless direction of King Vidor, spectacularly packed with action and breath-taking scenery in some of the finest Technicolor ever attained, and telling an enthralling love story set against the driving conflict of the pioneer west.* »<sup>904</sup>

Lorsque la femme amérindienne devient divertissante, ceci se réalise soit grâce à son glamour et son exotisme, soit par le biais d'un humour potache. Elle répond principalement à la première forme de divertissement citée, mais peut apparaître parfois dans la seconde, très grossière. Parmi ces Amérindiennes subissant ces railleries dégradantes, on retrouve les femmes dans *Peter Pan* et Look dans *The Searchers*, victimes d'un humour puéril et méchant vis-à-vis de leur physique. Dans *Ride'Em Cowboy* (Arthur Lubin, 1942), Willoughby tire une flèche accidentellement sur un tipi habité une femme célibataire. Selon la coutume amérindienne, il doit épouser Sunbeam, la jeune femme qui sort du tipi. Cependant, elle lui explique qu'en réalité, sa sœur, Moonbeam habite ce tipi. Willoughby attend très impatiemment de rencontrer Moonbeam, mais quand il voit une femme peu gracieuse et assez forte, il s'avère déçu et décide de ne pas l'épouser. Habituellement, ces femmes sont plutôt présentes dans la littérature (les bandes dessinées), car ce sera plutôt le divertissement grandiose, magnifique et exotique dont bénéficient les Amérindiennes au cinéma.

Le film d'animation permet de mieux appréhender le divertissement. Le pouvoir de divertir est particulièrement moteur chez les films Disney. Le dessin animé permet une certaine liberté quant à la représentation des personnages et occupe ainsi une place particulière dans le paysage cinématographique. Ainsi, en dépit d'une écriture de scénarii restreinte par des codes socioculturels et des contraintes scéniques, les traits des

---

witnessed by Douglas' very little boy." Waterbury, Ruth. "Last Train. Best of Westerns," *L.A. Examiner*, 16 juillet 1959, AMPAS.

<sup>903</sup> Waterbury, Ruth. "Last Train. Best of Westerns," *L.A. Examiner*, 16 juillet 1959, AMPAS.

<sup>904</sup> "Selznick's *Duel in the Sun* Truly Magnificent Smash. Vidor Scores With Jones, Cotton, Peck, Barrymore And Gish," *The Hollywood Reporter*, 21 décembre 1947, AMPAS. Le film est particulièrement acclamé pour ses qualités divertissante et artistique, mais pour un public âgé de plus de 18 ans (Better Films Committee Ballot. Knoxville, Tennessee. National Board of Review Member in all Major U.S. Cities.)

Amérindiens peuvent être esthétisés ou caricaturés, à caractère ennoblissant ou humoristique. Le coup de crayon agit comme un voile dissimulateur ou déformant. Les animateurs ont d'ailleurs tout intérêt à présenter leurs créations comme un divertissement, à l'instar de *Peter Pan*, où références racistes et misogynes s'accumulent en se dissipant derrière la thématique du rêve enfantin, et passent ainsi inaperçues auprès de la presse et du public, plutôt que de vanter un certain réalisme allié à des valeurs bienséantes, telles celles présentes dans *Pocahontas*. Les critiques et associations se révoltent de l'image de la femme amérindienne véhiculée dans le long-métrage de Disney.

Bien que *Peter Pan* mise sur le divertissement, une maladresse est commise lorsque le film s'éloigne de l'imaginaire pour citer une tribu réelle. Apercevant des traces de pas, Jean, l'intellectuel, meneur des Enfants Perdus, alimente le comique de situation et s'exclame « *Indians ! Oh, Blackfoot tribe. Belongs to the Algonquin group. Quite savage, you know.* » Disney ne reprend pas la désignation originale de l'ethnie, inventée par James Matthew Barry dans son œuvre en 1902 : la tribu Piccaninny. Ce terme d'origine créole désigne les enfants Noirs dans le Sud des Etats-Unis, avant de devenir offensant à partir des années trente. Disney a la lucidité de ne pas employer ce mot, mais commet néanmoins l'erreur de le remplacer par une appellation ancrant le personnage de Lily-la-Tigresse et de sa tribu dans la réalité, alors que tous les autres personnages du Neverland ne bénéficient d'aucune référence spatio-temporelle. Très loin d'une quelconque ressemblance avec le peuple algonquien, Lily-la-Tigresse est dotée par les scénaristes d'une allure davantage californienne qu'amérindienne.

La place de Lily-la-Tigresse au sein de sa tribu est très mal définie. C'est également dans la version de 1925 de Walter Lantz, où la très belle princesse, au pouvoir autoritaire, n'est ni innocente, ni enfantine : « *Tiger-Lily shows great evidences of enmity. She is of a fierce passionate nature.* »<sup>905</sup> De plus, l'un des passages la montre avec un couteau entre les dents, ce qui rappelle l'affiche anticomuniste « L'homme au couteau entre les dents » en 1919. Lorsque Peter Pan la sauve de la noyade, elle se jette à ses pieds et les embrasse. Disney présente le même genre de personnage, mi-princesse, mi-femme fatale. Dans la troisième partie (*Part 3 Portrayal of 'races' and nationals*) du tableau de production

<sup>905</sup> Tiger-Lily est décrite comme étant « *férocement belle* ». Peter Pan, 1381, 1925, Betty Bronson, Scenario : Peter Pan or the boy who wouldn't grow up, Play : J.M.Barrie, Continuity by Willis Goldbeck, Directed by Herbert Brenon, P.48, scene 159, AMPAS.



(*Analysis of Film Content*), elle est considérée comme « sympathetic », <sup>906</sup> et ce malgré sa rivalité avec l'anglaise Wendy et son attitude entreprenante avec Peter Pan. Lily-la-Tigresse trouve difficilement sa place au sein des personnages féminins, puisqu'elle entre en concurrence avec eux. Cependant, contrairement à Wendy, la Fée Clochette ou les sirènes, elle n'a aucunement conscience du pouvoir de séduction qu'elle exerce sur Peter Pan, ce qui renforce son innocence. Quasi-silencieuse tout au long du film, Tiger-Lily se tient assise près de son père avant que les Indiens et les Enfants Perdus n'entonnent « What Made the Red Man Red ? », et elle ne se mélange pas avec les autres membres de la tribu. Bien qu'en âge de se marier, aucune alliance n'est pourtant mentionnée, car son attirance pour Peter Pan ramène le héros à une place centrale à la fois dans sa relation avec les jeunes filles (Wendy, la fée Clochette, et les sirènes) et dans le déroulement de l'action. Ainsi, dans *Peter Pan*, l'univers de l'enfance et du jeu accompagne la succession de péripéties au Pays Imaginaire. Ainsi, toute remarque misogyne ou tout mauvais traitement des Amérindiennes, que nous retrouvons, pour la plupart, seulement le temps d'une chanson, se trouvent maquillés par le subterfuge du simple jeu inoffensif.

Et le procédé fonctionne. Ruth Waterbury, l'auteur de « 'Peter Pan' Disney at Best » dresse un compte-rendu laudatif du film. Elle mentionne les qualités de chacun des personnages, un par un, mais en oublie celui de Tiger-Lily :

Just give me 'Peter Pan' and I'll ask nothing more. I think 'Peter Pan' is the happiest thing since 'Snow White and the Seven Dwarfs' and 'Snow White and the Seven Dwarfs' was the happiest thing since Christmas. This is for real children, adult children, and children who are grandparents, and for everyone whose heart has never aged. (...) It's all adorable. It's joy. It's happiness. <sup>907</sup>

La critique de Peter Pan dans la revue *Variety* est tout autant élogieuse sur le film qui serait une création haute en couleur et divertissante. Cependant, comme pour l'article précédent, si le chef indien est mentionné, ce n'est pas le cas pour Tiger-Lily. <sup>908</sup>

Quant au dessin animé de 1995, non désireux de rechercher des informations sur la « vraie » vie de Pocahontas, les enfants sortant de la salle de cinéma enthousiasmés par un tel divertissement : « *I thought it was soooo funny* » (Kelly Troesch, 6 ans) ou « *I think I*

<sup>906</sup> *Analysis of Film Content*, Part 3 Portrayal of 'races' and nationals, AMPAS.

<sup>907</sup> Ruth Waterbury, "Peter Pan, Disney at Best," *L.A. Examiner*, 12<sup>th</sup> December 1953, AMPAS.

<sup>908</sup> (Whit ?), « Film Review. Peter Pan », *Variety*, 14 janvier 1953, AMPAS.

liked it more than *The Lion King*. »<sup>909</sup> Cependant, certaines critiques, comme le journal Londonien *The Sunday Times*, déplorent le manque de divertissement, qualifiant le film d'adulte : « *You feel like your imagination has been scalped. (...) Pocahontas doesn't just preach – although that is enough in itself to make it, in adults' eyes, bad art – but it preaches what its audience already knows – which makes it something that in a child's eyes is far, far worse : boring art.* »<sup>910</sup>

### 3.6 Apport du public au portrait type de l'Amérindienne

#### 3.6.1 Le cycle de vie des films

Si les événements sociopolitiques contemporains aux réalisations de films transparaissent dans chacun des films, c'est au prime abord par le simple biais des images que nous pouvons en déduire l'époque de tournage : « *L'essence même du dispositif cinématographique le prédispose à vieillir en accéléré, car il présente à longueur de plans des êtres et des objets qui portent de façon criante les marques de l'époque qui les a vus naître.* »<sup>911</sup> Parfois, ceci est volontaire, comme dans *Tell Them Willie Boy is Here*, où le réalisateur Abraham Polonsky a recours à quelques anachronismes. Certains des vêtements portés par les acteurs sont plus en vogue dans les années 1960 que dans les années 1900. Le train de marchandises duquel Willie Boy saute est un train « moderne », inexistant au début du XX siècle.<sup>912</sup> Ces indices ne font que renforcer l'atemporalité et l'intemporalité de l'aventure de Willie Boy.

Les acteurs et la mode, les valeurs et les idéaux, sont enregistrés par une caméra qui ne laisse pas autant place à l'imagination que la littérature. Un film reste ancré dans son contexte de façon immuable. Si « *au théâtre on joue, au cinéma on a joué* (Louis Jouvet) »,<sup>913</sup> La seule capacité d'évolution pour un film réside en la relecture dont il peut

<sup>909</sup> Chris Riemenschneider, "Pocahontas' Fans Prefer Happy Endings," *Los Angeles Times*, June 26, 1995, AMPAS.

<sup>910</sup> Shone, Tom. « Disney's not-so-noble savage », *The Sunday Times*, October 8, 1995, AMPAS.

<sup>911</sup> Jullier, Laurent. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>912</sup> Garrait-Bourrier, Anne. « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête /The Visual Representation of the Indian in American Cinema: from the Manipulation of Image to its Conquest », *Revue Lisa*, Numéro Vol. 2, n°6, Arts and American Minorities: an Identity Iconography? 2004, p. 19.

<sup>913</sup> Bouchez, Pascal. *Filmer l'éphémère : récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 29.

bénéficier, ou subir, par les générations suivantes, qui s'accommodent des caractéristiques « rétro », tout en redéfinissant le film selon son propre contexte, dicté par des nouvelles idéologies et valeurs. *The Searchers* connaît une telle évolution. Si Ford réhabilite le personnage de l'Indien en 1964 avec *Cheyenne Autumn*, il l'a assez malmené tout au long de sa carrière de réalisateur. *The Searchers* est une histoire aux connotations racistes, misogynes et impérialistes. Pourtant, la presse de l'époque considère le film non seulement excellent, mais neutre : « *The preachments that make so many Westerns sound phony are totally absent from this one. Yet, by letting events speak for themselves, it manages to be both accurate and fair.* »<sup>914</sup> Grâce au traitement du personnage de captive jouée par Natalie Wood, le film soulève toute la question du métissage.

Cependant, la mythification de ce film devenu culte le porte à une toute autre interprétation dans les années 1970. Cette évolution peut être notée à l'aide d'un article consacré au film *The Searchers* publié par le New York Magazine en 1979. Ce film est qualifié d'« histoire de l'Amérique ».<sup>915</sup> La presse donne une seconde vie au film. Cet article démontre que la vision d'un homme qui passe une partie de sa vie à vouloir retrouver sa nièce captive, est trop simpliste. Le personnage raciste de John Wayne est comparé à un Amérindien, car il est nomade, et maîtrise beaucoup de notions à leur sujet. L'auteur tend donc à montrer que Ethan possède en lui davantage les qualités complexes d'un Jeremiah Johnson, que celles d'un cow-boy « typique » qui représente le bien et traque le mal. Puis, l'auteur exprime explicitement un lien entre ce film tourné environ vingt-cinq ans auparavant et le monde qui l'entoure : « *The movie might well be retitled Why We Are in Vietnam* »<sup>916</sup> Les récentes critiques sont régulièrement enthousiastes et nostalgiques. En 1993, on peut lire « *The Searchers Rides Again* » dans le magazine Rolling Stone<sup>917</sup> ou « *John Ford's Monument* » (*Los Angeles Times*),<sup>918</sup> en référence à ce film intemporel, qui renaît de ses cendres de diverses façons.

Et ceci ne s'arrête pas dans les années 2000 : Selon le Pacific Film Archive, *The Searchers* aurait influencé *Star Wars* et *Taxi Driver*.<sup>919</sup> Quant au *Wall Street Journal*, il

<sup>914</sup> Moffitt, Jack. « The Searchers (C. V. Whitney-Warner Bros.) », *Reporter*, 13 mars 1956, AMPAS.

<sup>915</sup> Byron, Stuart. « The Searchers : Cult Movie of the New Hollywood », *New York Magazine*, Vol. 12, n°10, 5 mars 1979, p. 45.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>917</sup> Travers, Peter. « The Searchers Rides Again », *Rolling Stone*, 10 juin 1993, AMPAS.

<sup>918</sup> Turan, Kenneth. « John Ford's Monument », *Los Angeles Times*, 20 juin 1993, AMPAS.

<sup>919</sup> Pacific Film Archive, 30 juillet 2004, AMPAS.

vante le suspense, l'action, l'esprit, et les moments de catharsis élégiaque.<sup>920</sup> Les nouvelles appréciations du film ne révèlent pas davantage d'informations sur la question du métissage. Il n'est pas le centre des relectures, qui tournent autour de cette problématique sans réellement apporter une vision nouvelle. Nous en déduisons ainsi le malaise persistant concernant le mélange des ethnies. Même un article du *New York Times* écrit en 2006, qui mentionne brièvement le sujet du métissage par le biais de la scène où Debbie est sur le point de se faire tuer par Ethan, ramène ce thème au personnage emblématique d'Ethan joué par John Wayne : « *This impulse points to a terrifying, pathological conception of honor, sexual and racial, and for much of "The Searchers" Ethan's heroism is inseparable from his mania..* »<sup>921</sup> *The Searchers* connaît de multiples vies notamment grâce au personnage de John Wayne, à lui seul porteur des valeurs américaines. Il est le héros solitaire, puis l'homme désabusé, isolé. Il est un modèle, mais devient peu à peu un personnage fragile et complexe. Pourtant, Ford a toujours refusé les nombreuses exégèses : « *J'aime le métier que je fais, mais j'en déteste l'analyse, l'estimation que d'autres peuvent se risquer à en faire. Je suis un paysan, et ma fierté s'applique à le demeurer.* »<sup>922</sup>

Les années 1960 et 1970 donnent lieu à de nombreuses réinterprétations des westerns tournés pendant les décennies précédentes. Cette tendance s'inscrit dans le mouvement postmoderniste artistique, que l'on retrouve également dans les œuvres de ces années-là. Il se démarque de ses prédécesseurs modernistes par ces caractéristiques : « *Appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization.* »<sup>923</sup> *Little Big Man* renouvelle le genre, le détruit et le reconstruit, en le mélangeant à d'autres styles (comédie, parodie, ironie, burlesque). A la fois populaire et élitaire, le film brouille les codes. Le public des années 1960 et 1970 considère le Western comme un nouveau genre dans lequel il voit une toute autre image de la société américaine. De plus, le western, poussé à la caricature, s'avère tout autant distrayant que d'autres genres, comme le montre la filmographie de Sam Peckinpah ou de Sergio Leone. Les critiques revisitent certains des films, comme *The Searchers*, pour y présenter une nouvelle Amérique. Par exemple, *Colorado Territory* ne rencontre pas le succès escompté à sa sortie, mais est encensé par la suite. L'héroïne métisse jouée par Virginia Mayo devient

<sup>920</sup> "Still Vivid In Vista Vision," *Wall Street Journal*, 4 mars 2006, AMPAS.

<sup>921</sup> Scott, A. O. "The Searchers: How The Western Was Begun," *New York Times*, 11 juin 2006, AMPAS.

<sup>922</sup> Leguèbe, Eric. *Le cinéma américain par ses auteurs*, Paris, Editions Guy Authier, 1977, p. 77.

<sup>923</sup> Owens 1992, p 1056, in Bhabha, Homi K. « Postmodernism / Postcolonialism », in Nelson Robert S. Shiff, Richard. *Critical Terms for Art History*, p. 438.



petit à petit un personnage digne des femmes fatales des années 1940 :

The *New York Times* has labelled it "a hard-riding, ya-hoo Western" while William K. Everson evaluated it in *A Pictorial History of the Western Film* (1969) as "an excellent and underrated western... its tragic ending dovetailing neatly into the fashionable defeatism that marked so many psychological melodramas of the late forties."<sup>924</sup>

En revanche, *Duel in the Sun* ne vieillit pas comme *Colorado Territory*. En 1974, Walter Clapham, dans *The Movie Treasury of Western Movies*, le décrit en ces termes : « a top-heavy piece of deep purple, laughable at times, which quite overpowered some likely action aspects. »<sup>925</sup> Le film sera réhabilité par la suite.

De même, si certains westerns prennent une tournure kitsch, voire ringarde au fil des années, rendant le personnage de l'Amérindienne caricaturale, voire grotesque, d'autres westerns sont réhabilités, comme *The Last Hunt*, par exemple. Si pour les années 1950, l'histoire paraît fade et l'héroïne amérindienne mélancolique et énigmatique, ce film connaît un regain d'intérêt dans les années 1970, sans doute parce qu'il aurait trouvé un public à ce moment, comme en témoigne une critique en 1976 : « *Shot in CinemaScope and color, The Last Hunt is exceptionally well-photographed and deserves restudy as an offbeat picture of a special facet of Americana.* »<sup>926</sup> Ainsi, *The Last Hunt* rejoint des films plus sombres tournés à la fin des années 1960 et dans les années 1970 (*Jeremiah Johnson*, *A Man Called Horse*), et l'Amérindienne jouée par Debra Paget ressemble à l'une de ces femmes issues de la période de désillusion : elle est à la fois princesse et désabusée (elle paraît avoir un passé difficile). D'autres relectures revisitent le genre. Par exemple, la fraternité virile des héros dans certains westerns est envisagée comme une homosexualité latente (comme dans *The Left Handed Gun* (Arthur Penn (1958) par exemple). Selon Philip French, il s'agit plutôt d'une crainte de la part du héros vis-à-vis des femmes et de la civilisation, tous deux vecteurs de sédentarisation. Il considère les femmes, source d'une forme de corruption, comme une entrave à son indépendance.<sup>927</sup>

### 3.6.2 *Le public : agent actif ou passif ?*

Au début du siècle, avant l'influence conséquente de la presse vis-à-vis du cinéma, Thomas Ince, réalisateur pionnier et véritable homme d'affaires, use de sondages afin que

<sup>924</sup> Parish, James Robert. Pitts, Michael R. *Op. cit.*, p. 63-64.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 177.

ses films correspondent aux attentes du public. Il est alors inventé des tests : un groupe de personnes assiste à un film avant sa projection et on jauge les réactions. Suite à cela, il est soit remanié, soit lancé sur le marché. Cependant, il ne faut pas conclure que seules les attentes du public sont décisives. D'après les archives, les réalisateurs n'ont que très peu de fois changé de fin pour plaire à un public vaste. Ainsi, ce serait plutôt un processus en amont : les scénaristes, réalisateurs et producteurs perpétuent des idéaux fortement ancrés, et n'ont pas intérêt à en prendre le contre-pied s'ils souhaitent obtenir des bénéfices importants. Dans les années 1930, 1940 et 1950, la guerre des studios fige d'autant plus le marché. Les cinq principaux studios appelés « majors » (Fox, MGM, Paramount, RKO, Warner) ainsi que les trois « minors » (Columbia, United Artists, Universal) monopolisent entièrement le marché et créent une concurrence imparfaite. En effet, ce système permet aux grands studios d'exercer un contrôle sur toutes les étapes, de la production à la distribution et à l'exploitation.<sup>928</sup> Il en ressort donc pour les représentations d'Amérindiennes un cercle vicieux où macèrent les stéréotypes les plus imperméables à tout changement.

L'une des questions d'un questionnaire établi par Thomas Ince vis-à-vis des goûts du public concerne les notions de cinéma et de famille : « *What has been the influence of the motion picture on home and community life during the past ten years ?* » 490 rédacteurs dans des journaux et magazines ont répondu favorablement, contre 122 non favorables, 107 s'abstenant. Les raisons principales pour la première réponse sont les suivantes : « *The movie have held families together by providing them with entertainment of common interest, where members could attend together for a few hours of enjoyment, and that picture theaters have given the great American public an education in how 'the other half of the world lives' and has made them more content with their own lot in life.* » En revanche, ceux qui ont répondu défavorablement justifient leur choix ainsi : « *Pictures broke up the family fireside circle by luring the members out at night, and that they have held up false ideals of life which have increased sentimentalism and moulded minds wrongfully, with harmful effect.* » Plus généralement, ils s'accordent à dire : « *Motion production are a definite influence for better citizenship.* »<sup>929</sup>

<sup>927</sup> French, Philip. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>928</sup> Pour davantage de renseignements sur le système des studios : Jean-Loup Bourget, *Hollywood, La Norme et la Marge*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>929</sup> Newspaper Story World Wide Survey, Ince Read Collection, Ince Thomas : Biographical Articles and Statements, IR023, MOMA.

Le public de westerns est sociologiquement indéfinissable, contrairement à celui du théâtre. Le cinéma étant un medium des masses, « *il appartient à l'ère des masses. Son public est indéfinissable, protéiforme, sans cohérence.* »<sup>930</sup> Il s'agit ici d'aborder la place et le rôle du public dans la démarche artistique et financière des studios Hollywoodiens : « *L'opposition entre l'art et la marchandise – la Poésie et le dieu Mammon, selon Shelley – caractérise la situation historique de l'artiste moderne.* »<sup>931</sup> Cecil B. DeMille, réalisateurs de certains des plus grands succès au box office, dont *Unconquered* et *Northwest Mounted Police*, explique sa vision de la création et de la place de l'argent dans le processus :

Hollywood was built on great creation. The money came along because we had great creators. Nowadays money – and not creation – is the end-all. Production conferences will have to be premised on the question, "How can we make better pictures?" – not "How can we make more money? (...) And Hollywood also has to reassume its place as the center of great inspiration, with new things in production."<sup>932</sup>

Marchand de rêves, rêves marchands : le deuxième l'emportera sur le premier. Dans un article datant de 1950, Robert Gessner analyse cet équilibre entre art et industrie, deux éléments inséparables :

Let it be said, art and entertainment can stroll hand-in-hand, as the Seven Sisters have proved, but it depends on whose hand is leading whom. Shakespeare, who always had his fingers in the box-office till, was one of the few who never let the right hand know what the left was doing. With the motion picture we have had too many left hands in the cash register, but now that there's been this box-office slump the problem is to learn the fine points of ambidexterity.<sup>933</sup>

Au tout début du cinéma, les foules sont enthousiastes et impatientes d'y revenir la semaine d'après. Entre deux projections, les spectateurs parlent du film qu'ils ont vu. Défricheurs, aventuriers,<sup>934</sup> les pionniers du cinéma, dont Griffith, envisagent le cinéma comme un medium fugace, un filon que l'on doit exploiter au maximum avant qu'il ne soit épuisé.<sup>935</sup> C'est alors que les histoires se suivent et se répètent. Un peu comme les enfants qui souhaitent entendre, lire ou regarder toujours la même histoire, le public assiste à une histoire remaniée, réécrite, réactualisée. Les trois versions de *The Squaw Man* de Cecil B.

<sup>930</sup> Jowett, Garth S. in Leutrat, Jean-Louis. *L'alliance brisée : le western des années 1920*, Op. cit., p. 29.

<sup>931</sup> Ishaghpour, Youssef. Op. cit., p. 27.

<sup>932</sup> (Auteur inconnu), (Titre de l'article illisible), *Variety*, September 25, 1947, AMPAS.

<sup>933</sup> Gessner, Robert, « SRL Goes to the Movies. The Squaw Man Rides Again », *Saturday Review of Literature*, August 5, 1950, p.30, AMPAS.

<sup>934</sup> Mourlet, Michel. Op. cit., p. 17.

<sup>935</sup> Brownlow, Kevin. Op. cit., p. 41.

DeMille illustre ce phénomène. Si la dernière version en 1931 est un échec, c'est davantage à cause du contexte économique très difficile que d'une lassitude exprimée par le public. Les gens s'impliquent (pleurs dans les salles) davantage que par la suite (sauf par exemple pour les films d'horreur qui continuent d'effrayer les gens).<sup>936</sup> Pour ses films muets, Thomas Ince envoie un questionnaire aux gérants de cinéma partout aux États-Unis afin de satisfaire les attentes du public. Les réponses du public lui permettent alors de jauger les goûts du public : « (...) *I may actually feel the pulse of the great American picture going public as to their tastes and demands in pictures.* »<sup>937</sup> Précédant les propos du producteur Adolph Zukor, « Le public n'a jamais tort »,<sup>938</sup> Ince s'entoure des meilleurs scénaristes, et sélectionne lui-même telle ou telle histoire écrite par un membre de son équipe, composée entre autres de professeurs, d'écrivains et de jeune auteurs. Puis, la surenchère s'estompe au fur et à mesure que le public de cinéma se raréfie à partir des années 1950, devenant une activité mineure. En 1946, un tiers du public américain va au cinéma chaque semaine, tandis qu'en 1983, moins d'un quart y va une fois par mois. En 2000, 26% de la population ne va jamais au cinéma. De plus, le public est également différemment composé : à la fin des années 1920, il est essentiellement féminin. Puis, le public se « massifie » et se diversifie.<sup>939</sup>

Chez les réalisateurs, il y a une réelle spontanéité et ils laissent exprimer leurs sentiments « malgré eux ». Officie également un aspect implicite, quasi insidieux, où les valeurs mises en image « entrent » dans l'esprit du public. Il y a également une certaine spontanéité, pour ne pas dire ingénuité, au sein de ce public de masse. Le meilleur exemple en est la déclaration d'Irène Bedard, Inuit Inupiat et voix de *Pocahontas* (1995), révélant sa perception du jeune public :

I think kids in general just understand the basic meaning of things. (The children) said, 'she stopped this war. How cool. What a hero she is. I want to be like her.' (...) It's really beautiful that this movie inspired kids to learn about Native Americans, as well as what Pocahontas went through in Jamestown and what occurred afterwards. (...) Children always ask (me) what happened to Pocahontas (...) The fact was she was touted as being extremely beautiful and being a presence when she met the King and Queen. There is a historical rumor that she

<sup>936</sup> Bachman, Gregg. « Still in the Dark – Silent Film Audiences », *Silent Cinema*, vol.9, n°1, Indiana University Press, 1997, p.23-48, p. 28.

<sup>937</sup> « History and Development of the Motion Picture Industry by Thomas Ince », *Memoirs of Thomas Ince*, Exhibitor's Herald, 13 décembre 1924, Ince : Motion Picture Industry Spec Coll / Reserve 82.1 In2, p 35-36, MOMA.

<sup>938</sup> Zukor, Adolph. Kramer, Dale. *Le public n'a jamais tort*, traduit de l'anglais par Janine Juresco, Paris, Corrêa, 1954.

<sup>939</sup> Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*, Oxford, Malden, MA, Blackwell, 2003, p. 19.



might have met Shakespeare. It's just a wonderful story for kids.<sup>940</sup>

Irene Bedard explique que les producteurs ont souhaité ne recruter que des Amérindiens pour les rôles de la tribu algonquienne Powhatan, ce qui est significatif, selon elle, d'une nouvelle perspective culturelle dans laquelle l'équipe a démontré une réelle volonté d'écouter tout conseil. Bedard ajoute que, plus jeune, elle a déjà été appelée « Pocahontas », ce qui est perçu comme une insulte, mais que son mari lui a confié que dorénavant toutes les petites filles voudront se faire appeler « Pocahontas ».<sup>941</sup> Russell Means, voix de Powhatan, le père de Pocahontas, tient également un discours très enthousiaste sur le film, pensant que le dessin animé de Disney est le meilleur film jamais tourné sur les Amérindiens.<sup>942</sup> Alors activiste, Means avait dénoncé le choix du réalisateur Elliot Silverstein pour la réalisation de *A Man Called Horse* (1970) qui avait engagé Clyde Dollar, un historien blanc spécialiste des Sioux.<sup>943</sup> Ceci explique certainement son enthousiasme pour le film des studios Disney, qui a, toute proportion gardée, laissé une place plus importante à l'équipe composée d'Amérindiens. Il explique qu'il a accepté ce rôle dans le but de présenter les siens aux enfants du monde, et parce que la jeune héroïne lui rappelle sa propre fille, Tatuye Topa Najinwin, qu'il décrit comme étant athlétique, belle et une très bonne élève.<sup>944</sup> Ils restent néanmoins les rares Amérindiens à tenir des propos si éloquents au sujet de la production Disney, sans doute sous l'influence des contraintes publicitaires. Parfois, il s'agit du personnage de Pocahontas lui-même qui dérange les Amérindiens. Ils regrettent que les Blancs sanctifient seulement les Indiens qui épousent la culture anglo-saxonne.<sup>945</sup>

Dans leur livre *Publicité de masse et masse publicitaire : le marché québécois des années 1920 aux années 1960*, Luc Côté et Jean-Guy Daigle décrivent le lien entre la publicité, la réalité qu'elle en fait et le public :

Comme tout objet, l'annonce publicitaire est le produit d'une réalité et, comme moyen de communication, elle doit nécessairement s'y référer pour établir un rapport de signification avec un public récepteur de son message, un public qui lui aussi se réfère à

<sup>940</sup> King, Susan. "Pocahontas, Revisited, A Direct-to-Video sequel From Disney Continues the Story of the Native American heroine," *Los Angeles Times*, August 29, 1998, AMPAS.

<sup>941</sup> Provenzano, Tom. « Walt Disney's Animated Pocahontas Brings Native Americans Heroine to Life », *Drama-Logue*, June 15-21, 1995, AMPAS.

<sup>942</sup> Maslin, Janet. *The New York Metro Sunday*, June 11, 1995, AMPAS.

<sup>943</sup> Buscombe, Edward. *Op. cit.*, p. 134.

<sup>944</sup> Means, Russell. « Native Americans in Films », *People*, July 3, 1995, AMPAS.

<sup>945</sup> Lowery, Steve. « Pocahontas or Pawn », *Lifestyle*, June 12, 1995, AMPAS.

cette réalité. Par ailleurs, comme création, l'annonce est le fruit d'une interprétation du monde, pouvant à la rigueur en proposer certains dépassements, au point de constituer en elle-même une « néo-réalité », qui viendrait nourrir en s'y greffant l'évolution d'une réalité globale. (...) Conçues sur la base d'un agencement des dimensions matérielles et symboliques de la vie sociale avec la dynamique capitaliste marchande, les réclames publicitaires sont une œuvre de manipulation idéologique de la réalité historique.<sup>946</sup>

Comme la publicité, le film interprète et réinterprète la réalité en établissant des codes pour son public. C'est pour cela que l'Amérindienne devient rapidement une effigie de l'exotisme reconnaissable pour un public non averti. Le public s'identifie aux Amérindiens, notamment les minorités. La poésie est sans doute le support littéraire par lequel cette identification transparaît le plus explicitement : « *Le poème Tambours de l'Haïtien Jean F. Brière, pourrait fort bien illustrer le mode de glissement et de théâtralisation par lequel le 'je' du poète s'identifie à l'Amérindien.* »<sup>947</sup> En réalité, c'est l'Amérindien, de par la simplification excessive de son personnage, qui vient au public, et non l'inverse : « *Plutôt que d'une identification du poète à l'Amérindien, il faudrait parler d'une assimilation de l'Amérindien au 'je' du poète.* »<sup>948</sup>

Est-ce le public qui régit indirectement les films mis sur le marché ? Ou bien au contraire, les scénaristes, réalisateurs, producteurs demeurent-ils les maîtres en imposant leurs oeuvres, simplement suffisamment orientées pour être populaires ? Plus généralement, la demande engendre-t-elle l'offre, ou bien l'offre crée-t-elle sa propre demande et l'amène à son niveau ? Les films hollywoodiens essuient de nombreuses critiques : déformation de la réalité historique, forme d'infantilisation due entre autres à un processus d'uniformisation, professionnalisme de marchandisation, vision simpliste et portée sur l'émotionnel, etc. Ces procédés du cinéma populaire attirent un public large, généralement constitué de la classe moyenne américaine, mais s'élargissant au fur et à mesure des années. Si l'on peut reprocher une certaine fadeur et un conformisme chez les réalisateurs et producteurs hollywoodiens, c'est en partie à cause des idéaux de ceux-ci mais aussi et surtout en concordance directe avec la demande du public. Plus qu'une relation de corrélation, ce n'est qu'une relation de causalité à sens unique : désormais les attentes du public, de sept à soixante-dix sept ans, dans tous les pays susceptibles d'importer des produits américains, déterminent les orientations politiques, économiques et sociales des longs métrages.

<sup>946</sup> Côté, Luc et Daigle, Jean-Guy. *Op. cit.*, p. 145.

<sup>947</sup> Laroche, Maximilien. « L'américanité ou l'ambiguïté du 'je' », *Etudes littéraires*, vol.8, n°1, avril 1975, p.103-128, p. 125.

La relation entre la production hollywoodienne (l'offre) et le public (la demande) ne se limite pas à une simple réponse des réalisateurs et producteurs aux attentes de l'audience. Certes, le public dicte de nombreuses lois auxquelles ils se soumettent si la compagnie désire vendre ses films et ses parcs partout dans le monde. Le public a déjà « boudé » certains films entraînant ainsi certains des producteurs hollywoodiens dans un gouffre financier. Cependant, la nature de la relation Hollywood-public se révèle plus complexe. En effet l'offre crée sa propre demande et l'amène à son niveau : c'est le principe de la Loi de Say (ou Loi des Débouchés). Selon le néo-classique Jean Baptiste Say, « *plus il y a de biens (pour lesquels il existe une demande) produits, plus ces biens peuvent constituer une demande pour d'autres biens. Pour cette raison, la croissance passe par la stimulation de la production et non de la consommation.* »<sup>949</sup> D'où les tournages incalculables de films qui attireront le public qui, lui, aura l'impression d'assister à une œuvre qui répond entièrement à ses attentes. Certains détracteurs de Disney poussent ce genre de pensée à l'extrême en déclarant : « *America's values ought to reflect those of the Walt Disney Company and not the other way around* », <sup>950</sup> principe qui s'applique pour Pocahontas.

Thomas Schatz explique que, certes, l'engouement du public engendre une monotonie dans les sorties de films, mais cette uniformisation est tout de même impulsée par l'amont et non l'aval. Comme étudié précédemment avec Thomas Ince, dès l'époque du muet, des sondages sont mis en place afin de mieux appréhender les goûts du public, mais au final l'industrie cinématographique impose un produit déterminé par de nombreux facteurs internes :

While viewer response encourages the repetition which leads to eventual conventionalization, the "candidates" (stories, performers, techniques) for viewer consideration and response are produced by the industry. The film studios' profits moves ensure their efforts to satisfy public interests and tastes, but still the candidates they offer are qualified by the dominant political climate, the moral climate (censorship boards, the industry's own production code), their own production facilities, and other factors.<sup>951</sup>

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>949</sup> Wikipédia, L'Encyclopédie Libre : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Loi\\_de\\_Say](http://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_de_Say)

<sup>950</sup> Hiaasen, Carl. *Team Rodent, How Disney Devours the world*, New York, The Ballantine Publishing Group, 1998, p. 9.

<sup>951</sup> Schatz, Thomas. *Op. cit.*, p. 12.

Les réalisateurs sont donc conditionnés par le contexte dans lequel ils évoluent, mais également par leurs motivations personnelles, leurs valeurs et leurs idéaux. Ils les proposent au public qui les reçoit, les accumule. La longue filmographie de John Ford permet de percevoir bien plus de sa personnalité que du contexte ou du public assidu à ses films – même si ces deux derniers éléments sont, à moindre effet, relativement perceptibles. John Ford, plus connu pour ses représentations amérindiennes guerrières que pour ses représentations de femmes amérindiennes, conçoit un lien particulièrement étroit et affectif avec le public :

Il faut faire ce qui a le plus de chance de plaire à ceux auxquels vous vous adressez, et que vous aimez. La subtilité est de parvenir à imposer, par cette démarche, son propre caractère, son tempérament. Le spectateur ne s'y trompe pas. S'il sent un ami devant lui, il en accepte le caractère. Le metteur en scène faisant des efforts qui ne se sentent pas, pour parler le même langage que son interlocuteur face à l'écran, il a dès lors toutes les chances de voir ses écarts de personnalité acceptés, même appréciés.<sup>952</sup>

De même, le style de DeMille est aisément reconnaissable. Concernant la photographie du film *Northwest Mounted Police*, Bosley Crowther commente pour le *New York Times* : « *All along we knew that Cecil B. DeMille and Technicolor were fated to meet.* »<sup>953</sup> DeMille aime le sensationnel : « *Northwest Mounted Police is a movie in the grand style – God's own biggest trees and mountains for prop and backdrop ; stanch courage and lofty aims among the good people ; cunning and treachery lurking within the sinister forces ; the ominous note of doom finally stifled by the fortitude of noble men.* (Time) »<sup>954</sup> Il réussit à imposer ses grandes fresques qui deviennent au fil du temps sa marque de fabrique. Cependant, de vulgarisation à vulgarité, il n'y a qu'un pas : « (...) *He has a perfect genius for vulgarity in every sense of the word.* »<sup>955</sup>

Le public n'est pas un moteur, mais un agent partiellement pris en compte. En réalité, il est considéré dans le but de réaliser des profits, eux-mêmes réinvestis dans un prochain film. Le public n'est donc pas un élément décisif dans la chaîne d'élaboration des films. Des facteurs conscients ou inconscients, externes ou internes surgissent dans la construction des films. De toute façon, le cinéma résulte d'un processus où les scénaristes et les producteurs possèdent un pouvoir décisionnel absolu, suivis par les réalisateurs.

<sup>952</sup> Leguèbe, Eric. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>953</sup> Crowther, Bosley. *The New York Times*, 7 novembre 1940, in Ringgold, Gene. Bodeen, Dewitt. *Op.cit.*, p. 322.

<sup>954</sup> *Time*, 11 novembre 1940, in *Ibid.*, p. 322.

<sup>955</sup> Card, James. *Seductive Cinema, The Art of Silent Film*, New York, Alfred A. Knopf, 1994, p. 214.



Observateurs de l'histoire, de la réalité, de la société, du public et de la vie, ce sont eux qui imposent un contenu filmique habilement orienté et digéré par le public. Ceux qui perçoivent le cinéma comme l'avenir de l'histoire, considèrent qu'il est impossible de réaliser des films sans se fonder sur les faits historiques, même si ceux-ci ne sont parfois qu'un simple arrière-plan narratif. Dans ce cadre, les amérindiennes deviennent des héroïnes conventionnelles, discrètes, présentes dans la conquête de l'Ouest et pourtant invisibles au niveau d'une reconnaissance de leur rôle. Leur visage, tel que dessiné par les cinéastes, est assimilé par le public au point d'envisager l'Amérindienne seulement sous cet aspect. Le thème du viol, développé dans la partie précédente, est l'une des preuves de l'impact des films sur le public.

Cependant, le public (adulte) peut faire la différence entre stéréotypes et réalité. Un stéréotype devient plutôt un code pour reconnaître et identifier une communauté. JoEllen Shively a mené une étude auprès d'un public américain (« Anglos » et « Indiens » pour reprendre ses deux groupes) ayant visionné *The Searchers*. Ils en ressort que les Anglos, pour la plupart, réussissent à se détacher de l'image de l'Indien et réalisent que l'Amérindien actuel n'a que peu de ressemblance avec Scar et les autres Comanches : « *They're not like Indians today* » (contremaitre, 56 ans), « *Indians don't go around kidnapping white women and children these days* » (barman, 48 ans).<sup>956</sup> Les stéréotypes seraient donc une sorte de code référentiel dont les spectateurs ont besoin en tant que repère, sans toutefois amalgamer le stéréotype avec la réalité. Le stéréotype rassure. Répétitif, il permet au public de reconnaître immédiatement le personnage de l'Amérindienne. Hollywood crée et alimente des stéréotypes : « *Hollywood does not represent ethnics and minorities ; it creates them and provides an audience with an experience of them.* »<sup>957</sup> L'Amérindienne n'est pas la seule à être victime d'une image caricaturale. L'usine à rêves représente chaque ethnie, mais aussi les femmes ou même parfois des corps de métiers, à l'aide de quelques stéréotypes.

---

<sup>956</sup> Shively, JoEllen. « Cowboys and Indians : Perceptions of Westerns Films Among American Indians and Anglos », *American Sociological Review*, vol. 57, n°6, décembre 1992, p 725-734, p. 730.

<sup>957</sup> Lopez, Ana M. « Are All Latins From Manhattan ? Hollywood, Ethnography, and Cultural Colonialism », *Mediating Two Worlds : Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, FBI Publishing, 1993, p 404-424, p. 68.

### 3.7 De l'Amérindienne littéraire à l'Amérindienne hollywoodienne : toujours davantage de simplification et d'universalisation

Ce passage tend à montrer l'évolution des représentations de l'Amérindienne en se basant sur des représentations plus lointaines, celles impulsées en littérature. Auparavant, il s'agit de simples témoignages : les colons rapportent dans leurs journaux, souvent avec romantisme, leur rencontre avec les Amérindiens. Puis, les romanciers puisent dans ce vivier romantique l'inspiration pour raconter des histoires qui seraient propres à ce Nouveau Monde. James Fenimore Cooper, auteur du *Dernier des Mohicans*, influence vivement les représentations suivantes des Amérindiens. S'éloignant de la réalité, il crée un personnage dont l'histoire est menée grâce à un « discours sur la dégénérescence de la race, qui mêle amertume de lecteur et darwinisme social. »<sup>958</sup> Ces thèmes sont ressassés au cinéma, avec seulement quelques changements, ou plus précisément adaptations, contextuels. *Dances With Wolves* utilise les mêmes ingrédients romantiques que *The Last of the Mohicans*, en esquivant tout autant subtilement la question du métissage. En réalité, la littérature du XIX siècle est la première étape vers une certaine diversification, qui, paradoxalement, se terminera au fur et à mesure du XX siècle avec le cinéma. En effet, les romances écrites avant le XIX siècle présentent un nouvel Eden. Puis, les écrivains ancrent leurs œuvres dans le contexte des déportations et des réserves. Ainsi, cette littérature commence à inclure des portraits plus variés : la princesse n'est plus seule, et d'autres personnages, comme la sorcière ou la femme âgée, font leur apparition. Pourtant, dès les premiers balbutiements du cinéma, les réalisateurs font le chemin inverse.

Au début du XX siècle, le cinéma muet permet aux femmes de s'exprimer, puisqu'elles sont les auteures de nombreux scénarii. Par exemple, Bell Taylor a écrit *The Broken Doll* et *Iola's Promise*. De plus, les différentes versions de *Ramona* reposent sur l'œuvre de Helen Hunt Jackson. Cependant, elles développent des idéaux ou des thèmes que les réalisateurs vont reprendre par la suite. En effet, le roman *Squaw Elouise*, écrit en 1892 par Maral Ellis Ryan, présente un parcours des plus classiques pour une héroïne

---

<sup>958</sup> Villerbu, Tangi, *Op. cit.*, p. 101.

amérindienne. Elle meurt et laisse ainsi le Blanc libre d'épouser une femme blanche.<sup>959</sup> Ce scénario typique des westerns du temps du cinéma muet insiste sur l'importance de la séparation entre le Blanc et l'Amérindienne. Puis, l'influence littéraire des femmes s'amenuise avec le temps, puisqu'elles se détournent du genre, les Indian Films devenant des westerns. Moins de poésie, mais plus de romantisme, moins de tragédie, mais plus de violence, moins de simplicité, mais plus de facilité : de nouveaux ingrédients constituent les westerns.

Le cinéma parlant creuse encore davantage que ne l'a fait la littérature l'écart entre le bien et le mal, la gentille et la méchante, la princesse et la femme fatale. La littérature occidentale offre quelques prémisses de l'image excessivement dichotomique perpétuée par le cinéma, qu'elle tient elle-même à la fois de la littérature ou des mythes antiques et des représentations biblico chrétiennes. Misogyne ou misophobe, cette littérature préfère écarter la représentation de la femme qui lutte contre la bête,<sup>960</sup> pour se consacrer principalement à la femme ange et la femme fatale. Le portrait de l'Amérindienne « à l'Américaine » se crée dans cette littérature populaire, majoritairement constituée de romans. Pour mieux appréhender l'évolution de son portrait depuis la littérature jusqu'au cinéma, nous nous basons sur l'étude méthodologique de Asebrit Sundquist, *Pocahontas & Co. The Fictional American Indian Woman in Nineteenth Literature : A Study of Method*.<sup>961</sup> Elle recense plus d'une centaine de représentations d'Amérindiennes, pour ensuite en établir quatre grandes catégories. Elle dresse également de nombreux tableaux statistiques permettant d'avoir une vue générale concernant la figure et le rôle de l'Amérindiennes dans la littérature du XIX siècle. Couvrant un siècle de représentations, l'étude de Sundquist sera donc confrontée avec le siècle suivant, celui où le cinéma devient un medium plus populaire que la littérature.

La première catégorie recoupe les sibylles (prophétie) et les sorcières (magie). Les premières sont des femmes âgées, solitaires et mystérieuses, dont le but est toujours positif et sincère. Les sorcières peuvent être plus jeunes, sûres d'elles-mêmes, mais généreuses envers les autres. Aucune de ces représentations n'intéressent les réalisateurs, malgré les publications au début du XX siècle (*Mad Margaret*, Reed, 1903 ; *Polly Hopkins*, Graddoc,

<sup>959</sup> Yates, Norris Wilson. *Gender and Genre, An Introduction to Women Writers of Formula Westerns 1900/1950*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 13.

<sup>960</sup> Serceau, Michel. *Op. cit.*, p. 294.

1911) et celle de l'auteur de *Ramona*, Helen Hunt Jackson (*Old Sibyl*, 1884).<sup>962</sup> Quelques exceptions se démarquent dans les films muets, comme par exemple *Hiawatha*, *The Indian Passion Play*. Dans le premier film, Nokomis, après quelques effets spéciaux, apparaît : « *Downward through the evening twilight, From the full moon fell Nokomis. There among the prairies lilies, Fair Nokomis bore a daughter, And she called her name Wenonah.* » Les films suivants délaissent ces deux portraits qui offriraient des alternatives aux deux figures opposées que sont la princesse et la femme fatale. Les films divisent et simplifient.

La deuxième catégorie illustre les sirènes et les furies. Les furies sont des femmes peu attirantes et souvent âgées, associées à la violence, et plus particulièrement à la torture. Elles demeurent absentes au cinéma. En revanche, les premières seront présentes de manière similaire à leurs apparitions littéraires. Ce sont des femmes belles, fortes et sophistiquées. Rarement mariées, encore plus rarement heureuses dans leur mariage, elles s'avèrent cruelles, superficielles, égoïstes, et traîtresses. Elles utilisent leur intelligence pour servir leurs propres intérêts. Leur passion destructrice n'engendre que violence, trahison et mort. Leur sauvagerie les conduit près de la folie.<sup>963</sup> Au cinéma, ce portrait s'illustre le plus fidèlement possible par Talu dans *Frozen Justice* et Louvette dans *Northwest Mounted Police*. En littérature, une autre métisse Amérindienne d'origine canadienne incarne une sirène : *Mahasha, The Indian Princess* (Ann Sophia Stevens, 1865). Elle est l'une des descendantes du chef Nememo, des Shawnees, et la fille du Conte Frontenac, « *a dark-haired, black-eyed creature, of a beauty so wildly grand that you recognized her presence there with a sort of terror, as you might start to see a panther basking in some flower-garden.* »<sup>964</sup> Notons que dans ses directives, Cecil B. DeMille mentionne également qu'il envisage Louvette, d'une grande violence, comme une panthère. Talu, quant à elle, est également une métisse dotée d'une grande prestance :

This velvet-eyed wanton, known as Talu, is at first seen with her Eskimo companions, garbed in furs. Her costume is richer than any of the others and it is not long before her love of white women's finery is stressed. She steals away from Lanak, and boards Captain Jones's steamship. Jones, who is played by Mr. Haupt, who has a foreign accent, tempts Talu with gowns and soon Talu is perceived in a colorful frock<sup>965</sup>

<sup>961</sup> Sundquist, Asebrit. *Op.cit.*

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>965</sup> Hall, Mordaunt. "Frozen Justice (1929)," *New York Times*, 26 octobre 1929, AMPAS.



Les rares sirènes / femmes fatales / « squaws » qui ne soient pas métisses sont Silver Moon (*The Battle of the Red Man*, Thomas Ince, 1912), Slim Girl dans *Laughing Boy* et Hesh-ke dans *Mackenna's Gold*. Silver Moon est Sioux, captive des Cheyennes. Lors d'une attaque, elle réussit à prévenir son père qu'elle entraînerait le chef Cheyenne - tombé amoureux d'elle - loin de sa tribu afin que celle-ci soit perdue sans ses ordres lors de l'attaque. Elle ne se contente pas de faire diversion en usant de ses charmes et en l'attirant loin de la bataille : souriante, elle finit par le pousser du haut d'une falaise : « *The vengeance of Silver Moon* ». Seule Hesh-ke, dans *Mackenna's Gold*, elle aussi captive, lui ressemble, mais après de multiples tentatives de meurtres, c'est elle qui décèdera du haut d'une falaise.

Slim Girl, quant à elle, symbolise la figure de la sirène avec toutes les caractéristiques d'une personnalité flamboyante et au physique remarqué, comme Talu. Le script montre la façon dont elle se démarque des autres femmes amérindiennes :

The line of the maidens, dressed in their finest clothes and ceremonial jewels has formed. In the middle of it, one girl is struggling with an old woman who is pushing her out of the line. The young girls all look on aghast. The older married women, who have been helping them dress, stand to one side, also shocked at the rebellious girl. She is particularly well-dressed, has more jewels than anyone. Although she looks quite Indian, her movements and her manners are free and abandoned in contrast to the demure demeanor of the other girls. This is Slim Girl.<sup>966</sup>

Dans l'une des nombreuses versions proposées par Universal, la description de Slim Girl met également l'accent sur son apparence aguicheuse : « *Her bronze face is costed with a light powder, two spots of rouge on her high cheekbones, her lips violently red. Her long black hair is frizzed. She obviously has little or nothing underneath her thin, ill-fitting dress, as the slightest breath of wind outlines her breasts and firm little stomach.* »<sup>967</sup>

Plus tard, Hesh-ke (*Mac Kenna's Gold*) est l'une dernière femme amérindienne à avoir un rôle très négatif. Le titre de sirène s'accorde bien à son tempérament, car un des passages du film la montre se baignant nue avec les autres personnages. Elle tente alors de noyer l'héroïne anglo-américaine. Les notes de production la décrivent comme étant, certes

<sup>966</sup> BUD BARSKY Collection, BOX 3, Folder 50, *Laughing Boy*. BUD BARSKY MGM Studio, script 0406, *Laughing Boy* by Oliver La Farge, Screen play by John Colton and John Lee Mahin. Prod. # 717. Script by Wanda Tuchock et Lynn Riggs, AMPAS.

<sup>967</sup> *Laughing Boy*, Miscellaneous sections of dialogue, openings and outlines, 16 mai 1933, AMPAS.

cruelle, mais aussi éperdument amoureuse de MacKenna : « *In MacKenna's Gold, Miss Newmar portrays Hesh-ke, a sultry, homicidal Indian girl, former love of MacKenna (Peck), now with flaming murder in her heart.* »<sup>968</sup> C'est d'ailleurs cet amour qui la mènera à la mort. En dehors des métisses des années 1940, ces femmes autant capables de séduire que de tuer se font relativement rares sur les écrans. Ceci renforce d'autant plus la préférence des hommes pour les Amérindiennes douces et dévouées, les princesses.

La troisième catégorie présente à la fois les mères et les « femmes-Cendrillon », qui ne cessent de travailler. Ces « esclaves », pour reprendre les termes des colons, sont souvent décrites comme telles dans les journaux des nouveaux arrivants, notamment afin que les Blanches ne commencent pas à s'émanciper en connaissant les systèmes matriarcaux dans certaines des cultures amérindiennes. Toutefois, ces « femmes-Cendrillons » ne sont guère représentées dans les films, si ce n'est en effectuant quelques besognes, censées représenter leur quotidien. Plus généralement, la soumission des princesses peut les faire entrer partiellement dans cette catégorie. Par exemple les héroïnes de *The Last Hunt* (1956) et *The Wild North* (Andrew Marton, 1952), jouées respectivement par Debra Paget et Cyd Charisse ont des rôles similaires. Les deux femmes sont au centre d'un duo masculin rival, dont le « gentil » les protège de l'agression et du viol de la part du « méchant » (Sandy McKenzie et Jules Vincent). Les deux Amérindiennes restent anonymes tout au long du film, simplement appelées « Indian Girl », bien que nous sachions que la première est Chippewa. Entre mutisme et nonchalance, les deux héroïnes se retrouvent dans l'aventure et se frayent un chemin parmi les trappeurs. Elles paraissent tristes. La rencontre entre Cyd Charisse et Jules Vincent est révélatrice de ce personnage énigmatique, comme l'est celui de Debra Paget :

Indian Girl : Does it have a name ? (en référence au chat). Jules Vincent : Does it have to ? Do you ? Indian Girl : Do I have to ? Jules Vincent : No. (...) What are you doing here ? Indian Girl : In a place like this ? (...) I wonder myself. I thought maybe... I see what I wanted to see. Now It's just a job. Well, I have to eat, that's all. Jules Vincent : That's not enough. Indian Girl : Why ? Jules Vincent : Because you're not happy. Indian Girl : And how can you tell this? Jules Vincent : The way you sing, the way you are. Indian Girl : Well, if I'm not happy, at least I'm working.

De même, la maltraitance que subit Little Moonlight dans *The Outlaw Josey Wales* la fait entrer dans cette catégorie de femmes miséreuses. Le commentaire du film dans le

<sup>968</sup> Production Notes, *MacKenna's Gold*, 8 novembre 1967, p.5, AMPAS.

New York Times la décrit ainsi : « *A hard-luck but winsome Indian girl repeatedly gets knocked off her feet or worse.* »<sup>969</sup>

En revanche, les mères apparaissent à l'écran de diverses manières. La mère proche de la terre, la bonne mère et la mauvaise mère sont trois manières d'envisager la maternité amérindienne, dont seules les deux premières subsistent. La première mère ne fait que peu d'apparitions : Minnehaha (*Hiawatha*) et Grand Mother Willow (*Pocahontas*) répondent aux critères de naturel, de sensualité, de mystère et de sacré qui lui sont associés. Dans la littérature, les bonnes mères reprennent certaines des caractéristiques des princesses. Réservées et loyales, elles subissent également une mort tragique et symbolisent souvent un amour perdu (l'un de ses enfants par exemple).

Les mauvaises mères ne sont pas représentées, car ce personnage se situe à l'encontre de deux types de femmes déjà présents à l'écran : la bonne mère (Seniora Bevereaux dans *Broken Lance*) ou la mère proche de la nature (la grand-mère de *Pocahontas*) et la femme fatale dangereuse (Hesh-Ke dans *MacKenna's Gold*). Dans *Cheyenne Autumn* (1964), ni bonnes, ni mauvaises, les mères amérindiennes portent et donnent vie à la violence : « *Ils sont guerriers dès le ventre de leur mère* » explique Thomas Archer à Deborah Wright. Les mauvaises mères peuvent en revanche être les mères adoptives, comme Seniora Moreno (*Ramona*). Une mauvaise mère signifierait l'alliance d'une femme qui délaisse ou maltraite ses enfants et d'une femme fatale, donc d'une forme de promiscuité, ce qui est improbable pour une Amérindienne. La décadence des villes est plus susceptible de montrer l'absence de valeurs familiales. Les seules supposées mauvaises mères ne sont pas montrées à l'écran, et ce sont les mères des métisses dans les années 1940 (« *Like mother, like daughter* » (*Duel in the Sun*)). Il s'agit en réalité de femmes fatales préjugées aguicheuses absentes des films. Elles sont seulement mentionnées car la plupart sont mortes avant le début de l'histoire.

Par la volonté de ne pas représenter les mauvaises mères, les réalisateurs établissent une forme d'hommage à la mère nature. L'Amérindienne, qu'elle soit jeune fille, femme ou grand-mère, demeure associée à la maternité. Ceci peut être physiquement, comme par exemple le dessin des hanches larges, symbole de la maternité, de Pocahontas, rappelant le

---

<sup>969</sup> Eder, Richard. "The Outlaw Josey Wales," *The New York Times*, 5 août 1976, AMPAS.

poème « Our Mother Pocahontas ». Ceci se réalise également dans un rôle d'éducation, comme celui de Kamiah, qui responsabilise son mari. Lorsque celui est ivre, elle lui jette des casseroles à la figure, et le fait reculer de la sorte. Ainsi, elle est davantage considérée comme une figure maternante par rapport à son propre mari, que par rapport aux enfants qu'elle a ou pourrait avoir. C'est pourquoi les bonnes mères d'un certain âge se restreignent à des rôles secondaires, car les cinéastes situent généralement l'Amérindienne dans la perspective d'une prétendante – ou une concurrente – pour les héros américains. Les mères sont également des bonnes personnes, parce qu'elles représentent une forme de mère adoptive pour le colon ou le cow-boy. Elle le rassure dans sa quête en l'accueillant dans son univers, celui de la nature. Plus jeune, elle le mène vers les membres de sa tribu.

Sundquist intitule la quatrième catégorie « Anges ». Ce groupe s'inscrit dans la lignée de la légende de Pocahontas. Les auteurs insistent sur sa beauté, sa fragilité, sa loyauté et sa compassion. Elles sont régulièrement victimes et meurent, que ce soit par meurtre ou suicide. Au cinéma, elles partagent un seul trait de caractère avec les femmes fatales : la fierté. Ce trait ressort également en peinture, et plus particulièrement celle de « La femme en rouge » (Portrait de Joseph Ourné, 1840), fille d'un chef Mohawk, qui montre une attitude de défi et de résistance. Son regard est empreint de méfiance, d'insubordination et de fierté.<sup>970</sup> Les thèmes plus positifs associés aux Anges sont l'amour, l'amitié et la paix avec les Blancs (sachant que celle-ci passe prioritairement par l'acte de sacrifice pour les sauver). Si Pocahontas est la première légende connue de l'Ange, d'autres princesses ont une place importante au cinéma (*Broken Arrow*). La plupart de ces femmes sont des Amérindiennes non-métisses, qui vivent au début dans leur tribu, avant de sympathiser avec le héros. Elle ne sont pas mariées, mais peuvent s'engager avec le personnage principal (*A Man Called Horse*) ou secondaire (*The Big Sky*). Au cinéma, au fur et à mesure que le féminisme permet une vision moins soumise de la femme, certains portraits des Amérindiennes, bien qu'ils persistent dans l'angélisme, montrent une femme dynamique, comme Kamiah (*Across the Wide Missouri*). Le script la décrit en ces termes : « *She is a beautiful Indian girl, a fine rider, skilled in all the arts of her people, and as remote and desirable as any aristocratic white woman could be. Kamiah falls in love with Flint – sincerely and completely.* »<sup>971</sup> De plus il s'agit d'une femme honnête, comme

<sup>970</sup> Vigneault, Louise. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>971</sup> "Sensing the importance of the cat skin to Flint, she goes to him and offers to get the cat skin for him if he will let her make his moccasins. He accepts her offer, not knowing she is the woman Breckan wants to



l'explique Flint : « *She's not a snake girl. These Nez-Percé bring'em up mighty strict.* »

Certaines des Amérindiennes Anges, dans la littérature, sont souvent victimes de la rudesse d'un Blanc, en l'occurrence de son mari pour Oriska (Sigourney, 1822), ce qui n'est pas tout à fait le cas au cinéma. L'Amérindienne sera victime des Blancs, mais de personnages secondaires uniquement, bien qu'elle ne soit pas directement en contact avec eux. Par exemple, en 1995, Pocahontas subit indirectement les conséquences de l'avarice de Radcliffe et règle le problème créé entre les deux peuples en sauvant John Smith et en rétablissant la paix. Sonseeahray, tel un Ange, est aussi placée au dessus de tout conflit, et n'entre pas en rivalité avec les Blancs. De plus, les scénaristes, contrairement aux romanciers du XIX siècle, présentent leur héros comme de véritables gentilshommes, capables d'être des maris parfaits, que ce soit pour une Anglo-américaine ou une Amérindienne. Les maris les plus rustres sont seulement les « méchants » des films, comme par exemple Martin Garth, marié à Hannah (*Unconquered*).

L'étude quantitative de tous ces portraits confrontés fait ressortir quelques éléments clés pour permettre une comparaison avec l'image de l'Amérindienne dans les films. Parmi les personnages d'Amérindiennes des œuvres littéraires étudiées, 44% sont représentatives de la figure de l'Ange. Puis, vient la bonne mère (18%). Ce sont ensuite les Sorcières et les Furies (7% et 7%). Les Sirènes ne sont que 6%. Les femmes besogneuses, les mauvaises mères et les mères proches de la terre ne sont que faiblement représentées : respectivement 5, 3 et 1%. Le cinéma, et plus particulièrement le western, prend des airs plus dichotomiques. Des personnages plus nuancés et mystérieux, telles que les sorcières et les furies, sont écartés. Ces femmes, dont le physique et les caractéristiques morales peuvent être variées, s'avèrent complexes, sans doute trop. Dans les romans, ces femmes peuvent insuffler une dimension mystique ou extravagante, qui n'a pas lieu d'être dans un western où le héros blanc se bat contre le mal (les Indiens, les bandits, les Mexicains) avec une Amérindienne du « bon côté », c'est-à-dire une princesse faire-valoir, ou du « mauvais côté », une « squaw » tentatrice.

Dans la littérature, la figure surreprésentée est celle de l'Ange, tandis que la Sirène obtient une place bien en deçà des rôles qu'elle connaît sur les écrans. L'Ange est la

---

marry." MGM Legal Department Records Folder 1, *Across the Wide Missouri* (1951), Script 10 juin 1948, p 9, AMPAS.

princesse par excellence, établie dans les deux arts populaires. En revanche, les romanciers proposent des histoires plus riches puisque les autres visages de l'Amérindienne ne sont pas systématiquement l'antithèse de l'Ange. Dans les personnages négatifs, les furies et les mauvaises mères ne sont pas retenues sans doute en partie à cause de leur âge avancé. Certaines époques ont moins misé sur le glamour (les années 1900, 1910, 1960 et 1970), mais le physique de l'Amérindienne est un atout charme que l'image retranscrit, autant que la verve littéraire retranscrit la folie exacerbée des sorcières. Le cinéma étant avant tout un art visuel, les réalisateurs cherchent à la fois une forme de beauté exotique et du sensationnel : la princesse se sacrifie pour le héros, la femme fatale menace de tuer le héros.

Nous remarquons donc qu'en littérature, la femme amérindienne est déjà victime de stéréotypes (l'Ange), mais intervient sous d'autres formes plus ou moins originales. En revanche, le cinéma engendre une simplification de ces personnages, qui deviennent codés pour le genre western. C'est pourquoi, la période du muet contient encore les représentations des femmes amérindiennes les plus originales de l'histoire du cinéma. Cette période se base principalement sur le courant littéraire prépondérant. Puis, lorsque le cinéma existe par lui-même, et que l'image n'est plus seulement l'animation dérivée de ces romans populaires, les films imposent leurs propres « nouveaux » personnages d'Amérindiennes, dont la nouveauté se résume à stéréotyper de manière plus étroite ces personnages, entre autres parce l'histoire est de moins en moins centrée sur les Amérindiens. Le peu de place laissé aux Amérindiennes ne peut offrir une large palette diversifiée : ses rôles se suivent et se ressemblent, et ce de plus en plus dans les années 1940. La pause des années 1930 dans leur représentation signe une période d'interrogation : comment faire évoluer les Amérindiennes dans le genre du western qui a supplanté les Indian Films ?

Le cinéma renverse également la proportion des rôles entre d'une part les Amérindiennes et d'autre part les Anglo-américaines et les Amérindiens. Ces derniers, faiblement représentés dans la littérature (excepté dans *The Last of the Mohicans*, par exemple), reviennent sur le devant de la scène dans les westerns. Les Indiens sont davantage qu'un obstacle guerrier : ils portent toute la symbolique territoriale (mais d'une manière plus « virile / franche » que ne peut le faire l'Amérindienne). L'Anglo-américaine obtient une nouvelle place dans le western, genre conservateur et puritain : souvent

citadine de l'Est et raffinée, elle accompagne le héros. Ces femmes anglo-américaines sont moins présentes dans la littérature, qui leur préfère un personnage loufoque comme Calamity Jane. Comme pour les Amérindiennes, les Anglo-américaines voient leur possibilité d'exister réduite à quelques portraits plus ou moins flatteurs.

La plupart des caractéristiques retrouvées généralement pour les Amérindiennes dans la littérature se retrouvent également au cinéma : ce sont des femmes belles, innocentes, discrètes, fragiles mais passionnelles, et pleines d'empathie. L'un des traits de caractères typique de l'Amérindienne dans la littérature est la tristesse (70 % des femmes amérindiennes). La mélancolie n'est pas un trait typique des Amérindiennes hollywoodiennes. Au contraire, les Anges-princesses sont généralement spontanées et gaies : Sonseeahray (*Broken Arrow*), Kamiah (*Across the Wide Missouri*), Pocahontas... Leur innocence s'illustre justement grâce à ce côté enfantin, puéril et joyeux. Lorsque Rachel, dans *The Unforgiven*, se jette dans les bras de son frère Ben, elle est ravie, quasi-euphorique. Le script décrit ce court passage ainsi : « *At this moment, up, and then down again, over the rise, Rachel gallops in on Gui-Pago. She dismounts, hurls herself into the creek water and embraces Ben.* »<sup>972</sup> Nombre de films présentent une héroïne qui est une jeune fille spontanée, mais irresponsable et qui a besoin d'être prise en charge par la civilisation américaine incarnée en un colon britannique ou un héros américain (*Across the Wide Missouri* (1951) par exemple). Dans les films, la tristesse permet de mettre en valeur l'aspect sombre, voire méchant, des Amérindiennes. Si Hannah (*Unconquered*) ou Nita (*Arrowhead*) sont tristes, cela montre leur inadaptation à la société américaine : elles sont malheureuses, et finissent leur vie en se sacrifiant pour le héros. A nouveau, nous constatons que le cinéma simplifie les données littéraires en créant deux styles : la tristesse est associée à la « squaw », la femme fatale, tandis que la gaîté est une caractéristique des princesses.

Parmi les principaux thèmes littéraires associés à l'Amérindienne, on trouve l'amour, la victimisation et la mort. Les relations avec un Américain ou un Amérindien sont à peu près équivalentes en nombre, et il y a quasiment autant de mariages heureux que malheureux. Dans les films, le mariage est heureux, puis malheureux, c'est-à-dire que le couple se dispute rarement ou la femme n'est pas battue, mais le point final de leur

---

<sup>972</sup> John Huston Papers, *The Unforgiven* (1960), script f.547, Treatment-script 7/10/1958, p 17, AMPAS.

mariage est malheureux, car tragique. S'il ne l'est pas, l'Amérindienne épouse l'un des siens, principalement dans les films muets. En revanche, Hollywood ne choisit que rarement cette alternative par la suite. En effet, les premiers films sont dans la même veine que les romans, et proposent des histoires basées uniquement sur une tribu, ce qui ne se verra plus par la suite.

La victimisation de l'Amérindienne se divise en trois parties : les raisons (« race », sexe et autres), l'agression qu'elle subit (majoritairement de la part d'un homme blanc) et enfin la façon dont elle est agressée. Ce dernier cas est subdivisé en de nombreuses façons : dédaignée, tuée, emprisonnée, kidnappée, accidentée, victime de la guerre, battue, harcelée, dupée, abandonnée, scalpée et violée.<sup>973</sup> Les réalisateurs ne sélectionnent que certains de ces éléments pour plusieurs raisons. Premièrement, battre une Amérindienne ou la scalper sont des procédés entièrement occultés des films à cause de la censure. Plus précisément, la censure ne permet pas de montrer des images si violentes à un large public. En revanche, les scalps, souvent d'hommes car ils sont associés à la guerre, peuvent être mentionnés ou montrés de loin, sans que l'acte de scalper soit précisément décomposé à l'écran. Le fait de battre une femme est également un acte profondément violent que contournent les réalisateurs en ne montrant que les conséquences, c'est-à-dire des bleus ou des hématomes. Dans les films, les Amérindiennes ne sont généralement pas battues, notamment les princesses qui sont mythifiées au point d'être inatteignables physiquement. Si les Américains les agressent physiquement, c'est en les violent. Cependant, ce rôle est réservé aux « méchants » (*The Last Hunt*, *The Outlaw Josey Wales*).

Les deux principales formes de victimisation au cinéma sont la duperie, le fait d'être dédaignée, ignorée, abandonnée, ainsi que tuée. Dans les films muets, l'Amérindienne est souvent trompée, lorsqu'un colon lui fait croire qu'il l'aime avant d'épouser une Anglo-américaine (*The Chief's Daughter*, *Maya Just an Indian*, *Buck's Romance*). Afin de ne pas montrer en rôle principal un Américain « goujat », les réalisateurs misent souvent sur le malentendu : l'Amérindienne ne comprend pas que le Blanc lui montre de la gentillesse et lui offre un peu de sympathie, sans particulièrement vouloir l'épouser. Cependant, elle est très désireuse de côtoyer la communauté américaine, et envisage d'atteindre son but grâce à lui. Par la suite, elle est méprisée ponctuellement et

---

<sup>973</sup> Classé du plus courant au plus rare, Sundquist, Asebrit. *Op. cit.*, p. 131.



de plusieurs façons : la plus représentative de cette victimisation est Nita (*Arrowhead*) que Bannon n'a de cesse de rabaisser et d'humilier, tandis qu'elle demeure toujours aussi amoureuse de lui. Look (*The Searchers*), dans un rôle mineur, suit Martin, qui la méprise perpétuellement. Mais, à partir des années 1960, cela est de plus en plus rare par la suite, car les ligues/associations féministes auraient certainement réagi contre des représentations avilies des femmes amérindiennes. Au contraire, le point de vue change subtilement de manière à représenter non pas une femme naïve qui est rejetée, mais on met en avant la cruauté des hommes (le viol dans *The Outlaw Josey Wales*), sachant que les Amérindiennes ne sont désormais plus crédules.

En littérature, la mort ne se réalise que relativement peu souvent par un homicide (environ 10% des cas). Pourtant au cinéma, grâce à la puissance de l'image, l'homicide volontaire ou involontaire reste la mort la plus spectaculaire. Le suicide est souvent employé dans les films muets, mais plus rarement par la suite. Ceci fait écho à l'argument ci-dessus : les Amérindiennes sont de plus en plus des femmes fortes, pas forcément de caractère, car les personnages d'Amérindiennes dans les années 1910 sont souvent dynamiques et capables d'accomplir des actions héroïques, mais plutôt des femmes suffisamment fortes intérieurement pour ne pas se sacrifier pour quelqu'un. Le féminisme aidant, les Amérindiennes ne sont plus soumises par le biais du suicide en tant que sacrifice ou par dévotion pour un Américain. En revanche, elles restent très « dociles » même dans les années 1970 (*Little Big Man*, *Jeremiah Johnson*).

Ainsi, les femmes amérindiennes, toujours exclues du métissage, semblent pourtant de plus en plus américanisées et ne conçoivent pas le suicide comme une alternative systématique à l'impossibilité du métissage. Elles ne sont donc pas des femmes Amérindiennes de caractère, comme ont pu l'être certaines guerrières, mais plutôt des Amérindiennes à la mentalité de plus en plus américaine, dont seul l'obstacle racial les empêche de se marier avec un Américain. La plus américaine des Amérindiennes est incontestablement l'héroïne Pocahontas de Disney en 1995. C'est une adolescente avec les mêmes préoccupations que les jeunes adultes Américaines de cet âge : rébellion contre l'autorité parentale, recherche d'indépendance, amours impossibles ou interdits, amitié fidèle (Nakoma)...

Asebrit Sundquist présente dans son étude quantitative une comparaison entre les

thèmes et éléments en général exploités par les romanciers et ceux développés par les romancières. Les différences permettent de mieux mettre en valeur la façon dont les hommes perçoivent les Amérindiennes. Contrairement aux écrivaines, ils envisagent, quoique très rarement, une apparence plus massive de certaines des Amérindiennes. Ils les considèrent également un peu plus sales. Ceci montre leur aversion envers le métissage. Ces critères les empêchent d'idolâtrer systématiquement les Amérindiennes. Paradoxalement, les romancières ont une vision tout particulièrement idyllique des femmes amérindiennes. Elles les voient comme des femmes grandes, alors que les écrivains les décrivent comme majoritairement petites, sans doute pour mieux exercer leur « protection patriarcale ». Debra Paget, habituée aux rôles d'Amérindiennes, mesure 1m57 (5'2"). Ses partenaires sont tous démesurément grands par rapport à elle. James Stewart (*Broken Arrow*), Robert Wagner (*White Feather*), Stewart Granger et Robert Taylor (*The Last Hunt*), mesurent tous plus d'1m80 (5'11"). Dans ces trois films, Debra Paget tient un rôle quasi-similaire, celui de la princesse. Cette différence de taille accentue sa fragilité et son besoin de protection, même si elle peut par ailleurs avoir un caractère très affirmé.

Le statut des Amérindiennes diffère également selon la focalisation masculine ou féminine. La plupart des écrivain(e)s proposent un « prestige dérivé », c'est-à-dire un statut tribal élevé, généralement fille de chef. En revanche, les hommes ne leur accordent aucun prestige dans plus de cas que les femmes (plus de 30% des représentations contre moins de 20%), tandis que ces dernières leur attribuent un prestige obtenu par les Amérindiennes elles-mêmes plus souvent que les hommes (environ 25% contre moins de 10%). Les occupations plus « actives » des Amérindiennes peuvent être trouvées plus souvent chez les écrivaines (meneuse politique ou femme médecin) alors que les écrivains les laissent sans occupation précise. Au cinéma, ces chiffres restent : l'Amérindienne est souvent fille de chef, et ses occupations ne sont pas mentionnées. Les réalisateurs poursuivent donc avec excès les idéaux des écrivains : ils simplifient de plus en plus le personnage de l'Amérindienne princesse et sans activité particulière, en occultant les autres facettes développées par les femmes auteurs de romans au XIX siècle.

Contrairement aux romancières qui envisagent la possibilité, pour une Amérindienne, de vivre seule, les écrivains la voient vivre avec d'autres membres de la tribu. Comme pour sa petite taille qui prouve son besoin d'être protégée, nous remarquons que les écrivains, puis les réalisateurs, ne conçoivent pas une indépendance possible pour

elle. Dans les films, la plupart des Amérindiennes évoluent au sein de leurs tribus, bien qu'elles puissent rencontrer le héros à l'extérieur. D'ailleurs, une telle rencontre met en lumière l'interdit de l'union qui se crée. Par exemple, dans *Little Dove's Romance* (1911) ou *Pocahontas* (1995), la jeune femme se promène seule, et c'est lorsqu'elle voit et approche le Blanc qu'elle franchit une limite et se retrouve en danger. Le danger ne provient pas nécessairement du Blanc en lui-même, mais plutôt de ce qu'il représente, et du métissage éventuel qui mènera à la perte de l'Amérindienne. Toutefois, quand l'Amérindienne s'aventure hors de sa tribu, ce n'est qu'un court instant. Elle revient rapidement dans sa tribu, souvent déçue de la mauvaise expérience qu'elle connaît dans la société américaine (*Little Dove's Romance*).

Concernant le comportement et la personnalité des femmes amérindiennes dans la littérature du XIX siècle, ils ne diffèrent que relativement peu entre les écritures masculines ou féminines. Seuls les écrivains envisagent les Amérindiennes comme de mauvaises femmes à l'égard de leur mari dans moins de 10% des cas, fait totalement absent chez les écrivaines. De même, les écrivains considèrent les Amérindiennes irrationnelles dans plus de cas que leur homologues féminins. Dans les westerns, ceci ne s'applique pas de manière flagrante, notamment parce que les femmes américaines sont souvent irrationnelles, comme en témoignent les héroïnes de *Little Big Man*. Dans la littérature, les hommes prolongent cette irrationalité en accordant aux Amérindiennes un sentiment de peur de la mort important. A nouveau, au cinéma, ce sentiment est moindre, car les Amérindiennes ne parlent jamais de leur vision de la mort, et affrontent les épreuves de la vie avec dignité. Leur rapport à la nature les rend particulièrement stoïques. Ainsi, l'évolution est telle que dès les débuts du cinéma, où certaines des Amérindiennes paraissent irrationnelles, jusqu'à nos jours, les femmes envisagent la mort de plus en plus sereinement. Paradoxalement, alors qu'elles sont de plus en plus dures, elles deviennent de plus en plus princesses. Leur image lisse ne leur offre qu'une personnalité fade.

Les thèmes associés aux Amérindiennes sont les mêmes pour les écrivains hommes ou femmes, mais surgissent de manière différente. Il en ressort que les femmes présentent plus souvent des Amérindiennes qui sauvent la vie de Blancs (et rarement d'Indiens). En revanche, les hommes paraissent plus suspicieux puisqu'ils donnent beaucoup plus timidement l'opportunité aux Amérindiennes de sauver des Blancs, mais beaucoup plus les vies de personnages d'Amérindiens. De plus, pour les écrivains, elles sont moins

pacificatrices et davantage bellicistes. Ces deux aspects s'avèrent surprenants, car même s'ils sont toujours d'actualité dans les années 1910, ce n'est plus le cas dans les films suivants, notamment de l'Age d'Or hollywoodien à aujourd'hui. En effet, dès les années 1950, les Amérindiennes obtiennent un rôle important dans le cadre de la paix, rôle hérité des aventures de Pocahontas.

Pour finir, le point de vue masculin, d'abord en littérature puis dans les films, se caractérise par la dichotomie inégale entre l'Ange, dans de nombreux cas, et la Sirène (ou le Monstre). La femme idéale est l'Ange, une Vierge Marie, à la fois mère et femme, jeune, belle et attirante, mais aussi fragile et innocente. Ceci ressemble à la description de la femme idéale. D. W. Griffith utilisera ce portrait dans de nombreux films. Cependant, son alter ego est à l'extrême : « *For every glowing portrait of submissive women enshrined in domesticity, there exists the sacrilegious fiendishness of what William Blake called "Feminine Will"* ».<sup>974</sup> Elle charment, puis détruisent les hommes (*Northwest Mounted Police*). Les réalisateurs maintiennent au XX siècle cette caractéristique masculine littéraire consistant à explorer ces personnages extrêmes, avec relativement peu de nuances.

Sundquist établit également une comparaison temporelle. Ceci permet d'aller au-delà d'une évolution XIX-XX siècle, littérature-cinéma. En effet, une évolution significative au sein même des œuvres littéraires opère, avec notamment une cassure en 1860. Au cinéma, une telle rupture se remarque dans les années 1960. Dans les œuvres littéraires, le comportement des Amérindiennes en tant que femme ou mère, s'il est exclusivement positif dans la première moitié du XIX siècle, laisse apparaître des rôles négatifs dans la deuxième partie. Même mineurs, ces rôles vont subsister partiellement au temps du cinéma muet, pour ensuite s'accroître avec les métisses. Après les années 1950, il est en revanche plus difficile de trouver des rôles extrêmement négatifs, les rôles d'Amérindiennes s'homogénéisant. Audrey Bonnet dit de Pocahontas qu'elle est une « *Amazone que l'on a assagi en manipulant son histoire* ».<sup>975</sup> Assagissement, aseptisation, uniformisation... En réalité, l'Amérindienne s'américanise sans s'assimiler. Plus précisément, elle est un personnage américain porteur des normes et valeurs américaines,

---

<sup>974</sup> Gilbert, Sandra M. Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century-Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, p 17, in Sundquist, Asebrit. *Ibid.*, p.28.



sans bénéficier d'une représentation actuelle : elle reste cantonnée dans un exotisme confortable. Outre cette évolution, la loyauté de l'Amérindienne envers le Blanc est grandissante. Les Amérindiennes consensuelles du XX siècle sauvent également la vie des Blancs. Soulignons que ces chiffres augmentent dès lors que l'histoire de Pocahontas est reprise. Moins extrême qu'un tel sacrifice, sa loyauté reste présente dans de nombreux films hollywoodiens (*Broken Arrow*)

Tout au long du XIX siècle, l'Amérindienne s'affirme davantage. D'une jeune femme effacée, elle finit par être plus sûre d'elle. Deux points de vue contradictoires peuvent être fondés sur ce changement. D'une part, l'Amérindienne s'américanise petit à petit dans le sens où sa présence n'est plus celle d'une jeune femme effacée inatteignable, voire incompréhensible. L'exemple le plus flagrant est celui de Pocahontas en 1995, mais les Amérindiennes des années 1960 et 1970 sont déjà des alliées proches des Américains, parfois même mieux comprises que les femmes anglo-américaines, comme dans *Little Big Man* ou *Jeremiah Johnson*. Dans ce cas, les réalisateurs envisagent l'Amérindienne comme première américaine. D'autre part, cette évolution représente la crainte croissante des écrivains, puis des réalisateurs vis-à-vis de son insertion dans la communauté américaine. Elle est aussi un symbole dérivé du féminisme. La plupart des auteurs connaissent la position importante que peut avoir une femme amérindienne dans une société matriarcale. Ainsi, l'Amérindienne sûre d'elle et affirmée n'est pas nécessairement un portrait qui les rassure entièrement, bien que ces traits de caractère permettent un contact plus facile avec eux, puisqu'elle se révèle sociable.

Ce qui inquiète les auteurs et les cinéastes, ce sont également leur fourberie et leur malhonnêteté, souvent sous-jacente, et qui ne cessent d'être exprimées de manière croissante dans la littérature, puis au cinéma. Si elles sont latentes, elles montrent également l'indécision et l'incertitude des auteurs vis-à-vis des femmes. Le fait que les Amérindiennes puissent éventuellement les trahir répond à deux formes de méfiance, l'une raciale, l'autre masculine. D'une part, ils craignent un métissage, d'autre part, ils n'arrivent pas à cerner la femme qu'est réellement l'Amérindienne. D'une certaine manière, les Amérindiennes perdent petit à petit une forme de pureté qui a fait d'elles des « Pocahontas en série ». Elles sont de moins en moins innocentes qu'auparavant, et leur timidité

---

<sup>975</sup> Bonnet, Audrey. *Op. cit.*, p. 137.

croissante dans la littérature pourrait paraître paradoxale avec l'évolution de leur portrait. Pourtant, leur timidité ne les situe pas uniquement en tant que princesses. Elle met en valeur le fait qu'un Blanc s'attend chez elle à une éventuelle face cachée, plus sombre.

Dans la littérature du XIX siècle, la personnalité de l'Amérindienne passe également de la vertu à davantage de méchanceté, de la sincérité à plus d'insincérité. Elle est également de plus en plus rebelle et dangereuse, tout en étant moins intelligente. Les films muets sont représentatifs des représentations littéraires contemporaines, et présentent une majorité d'Amérindiennes princesses et une minorité de femmes fatales « squaws ». Cette image perdure au cinéma jusque dans les années 1960, où la plupart sont des personnages positifs excepté Hesh-Ke dans *MacKenna's Gold*. L'homogénéisation des personnages rend petit à petit difficile d'établir de vraies « méchantes » par la suite, puisqu'il ne reste que peu de personnages d'Amérindiennes : Pocahontas et la captive Stand With A Fist (*Dances With Wolves*) pour les grandes productions, ainsi que des personnages contemporains dans des films indépendants (*Smoke Signals*, *Naturally Native*).

L'une des ambiguïtés entre la littérature et le cinéma est la façon dont est traité le suicide. Avant 1860, il prend une place importante dans le processus de victimisation et dans le thème de la mort. Puis, la mort de l'Amérindienne est moins souvent mentionnée, et se fait autrement (mort prématurée, homicide, âge). Or, plutôt que de continuer ce parcours, c'est-à-dire ne montrer qu'exceptionnellement le suicide de l'héroïne, le cinéma réitère précisément ce même parcours littéraire : dans un premier temps, au début du XX siècle le suicide est une des alternatives finales choisie par l'Amérindienne, et, dans un deuxième temps, à partir des années 1930, l'Amérindienne décède principalement des suites d'un homicide involontaire.

Le même cheminement apparaît pour les histoires d'amour. Le cinéma retrace la même évolution que la littérature. Avant 1860, les Amérindiennes s'unissent fréquemment à des Amérindiens. En revanche, ce taux baisse dans la deuxième moitié du XIX siècle et elles se marient un peu plus souvent avec un Blanc. De même, le cinéma à ses débuts propose régulièrement des relations entre Amérindiens, principe même des Indian Films, ce qui n'est plus le cas par la suite, où l'Amérindienne n'existe plus que par et pour le Blanc.

Après l'étude comparative entre les hommes et femmes écrivains, puis entre la période pré-1860 et post-1860, Sundquist se penche également sur les différences de représentations des Amérindiennes et la fréquence des thèmes traités entre les auteurs dits sérieux et ceux plus populaires, dont les œuvres sont dans le même esprit au cinéma. Son étude quantitative montre que les intérêts ne sont pas les mêmes selon les auteurs sérieux ou populaires. Ces derniers ont tendance à « classer » les Amérindiennes parmi les Anges, c'est-à-dire les princesses. Ils mentionnent leur beauté. Ils les considèrent plus effacées ou réservées et moins fourbes ou malhonnêtes que les auteurs sérieux. De plus, dans la littérature populaire, l'Amérindienne est toujours loyale, que ce soit envers son peuple ou les Blancs, alors qu'elle peut ne l'être que très peu dans la littérature sérieuse. Comme pour les auteurs populaires, les réalisateurs ont tendance à s'inspirer librement de Pocahontas pour façonner un portrait de princesse indienne. Dans ce cadre, l'Amérindienne sauve la vie de Blancs plus fréquemment que chez des auteurs ou cinéastes plus sérieux. Elle sympathise généralement avec les Américains, et notamment les femmes.

Si le « sur-western » dans les années 1950 traite ce genre de sujets avec plus de profondeur et de noirceur, les films dans lesquels apparaissent les Amérindiens dans les années 1990 peuvent être considérés comme de plus en plus intellectuels. En effet, le genre populaire du western n'est plus à la mode, mais les valeurs écologiques et la prise de conscience des conditions, surtout passées des Amérindiens, sont les thèmes nouveaux d'une génération conscientisée. Dans ce cadre, même *Pocahontas*, qui s'inscrit dans un genre populaire, le dessin animé, répond à quelques-uns des critères attribués par les auteurs intellectuels. Pour eux, l'Amérindienne fréquente d'autres femmes amérindiennes, ce qui n'est jamais le cas pour les auteurs populaire. Disney, dans son film pour adolescents et adultes, anime le personnage de Nakoma, amie de Pocahontas. Cette dernière est également plus proche des siens, ce qui n'est pas le cas dans les œuvres populaires qui privilégient ses relations avec les Blancs en général. En revanche, les auteurs populaires, qu'ils soient écrivains, scénaristes ou réalisateurs, tiennent les Amérindiennes à une certaine distance d'un personnage blanc en particulier. C'est donc la culture populaire qui exprime une crainte flagrante du métissage. Les westerns les plus populaires la révèlent, comme le fait *The Searchers*. Ne serait-ce que dans la littérature, les auteurs populaires choisissent de faire mourir l'Amérindienne dans un peu plus de 50% des cas, seulement une trentaine de morts sur cent sont mentionnées par les auteurs plus

sérieux.

Nous notons également que la victimisation de l'Amérindienne est plus grossière dans la littérature populaire et dans le cinéma. Elle se réalise par des procédés simples, tels que le mépris ou l'ignorance, et spectaculaires, notamment une mort violente. De plus, un enlèvement est également un événement sensationnel idéal pour un récit accrocheur. La littérature populaire peut parfois présenter des scalps de femmes amérindiennes ou encore des hommes les battant, ce qui est impossible à l'écran. Les réalisateurs se rabattent aussi sur la guerre comme moyen de victimisation de l'Amérindienne. Il y a là une certaine fatalité théâtrale dans la guerre qui inspire les auteurs plus sérieux. Si la mort de l'Amérindienne résulte de la guerre au cinéma, c'est également pour dénoncer la violence des combats (*Broken Arrow* et tous les films tournés pendant la Guerre du Vietnam), mais aussi et surtout pour faire avorter un mariage interracial sans mentionner le suicide, peu moral, ni un règlement de compte personnel. La guerre devient une allégorie de la fureur humaine dans laquelle la mort de l'Amérindienne, devenue martyre, libère temporairement un sentiment de paix, à tout le moins une résipiscence légère ou une spleenuosité de la part du héros blanc.

Pour conclure cette partie sur la littérature, nous remarquons que les romans de l'Ouest sont écrits par des gens de l'Est pour un public de l'Est, tout comme les westerns seront réalisés par des Blancs pour des Blancs, bien qu'ils traitent régulièrement de la cause amérindienne. Dans la littérature, les méchants sont typiquement ceux qui sont les « ennemis de l'Est » : « *The villains in the romance of the West were Mosensteins, not Indians or bad men, or they were foreigners, or radicals, or bankers, or Eastern politicians, or some several others who, similarly, were the natural enemies of the older and better scheme of things.* »<sup>976</sup> Dans les films, les méchants permettent également d'exprimer les arrière-pensées des Américains. Une femme amérindienne, au portrait de sirène, représente le pouvoir croissant des femmes américaines dans la société, tout comme les questionnements concernant les conséquences de l'assimilation ou du métissage.

De la littérature au cinéma, un autre phénomène renvoie une impression d'homogénéisation croissante. En effet, outre les portraits exotiques restreints de

---

<sup>976</sup> Stanfield, Peter. *Op. cit.*, p. 12.



l'Amérindienne, Gilbert Durand parle d'un éventuel « estompage » de la féminité de la femme :

Tout se passe comme si, dans nos sociétés, les valeurs féminines étaient transférées sur des symboles dont la femme s'est dépossédée, comme si la femme ne symbolisait plus la féminité. (...) Régi au début par les figures apparemment antagonistes de Prométhée et de Circé, travaillé à la fois par le mythe de la rédemption et par la religion de la femme, partagé entre le régime diurne et le régime nocturne mais conciliant ses contraires, le siècle du romantisme a vu finalement se défaire cet équilibre des antagonismes, au profit d'un retour de Dionysos. (...) Le fléchissement de la figure féminine, dont on peut lire des signes dans la littérature de la première moitié du XX siècle est, en bref, inséparable du réveil de Dionysos.<sup>977</sup>

Edgar Morin approfondit cette théorie de la déféminisation de la femme en ajoutant que le cinéma, délaissant l'amour fou, « est un système complexe qui à la fois provoque et freine les excès de l'amour ».<sup>978</sup> Pendant l'Age d'Or hollywoodien, principalement sous l'égide du Production Code, l'interdit laisse apparaître une féminité exacerbée et un amour passionnel, comme dans *Duel in the Sun*. Le premier film à « masculiniser la féminité » est *The Big Sky*. Teal Eye est une héroïne typiquement Hawksienne : athlétique, fière, et indépendante, elle tient tête aux hommes et mène sa vie comme elle l'entend. Dans les films de Howard Hawks, les femmes tiennent des rôles et adoptent des comportements plutôt masculins que féminins. Hawks conseille à Jean Negulesco : « *Change le sexe des personnages. C'est la clé de tout.* »<sup>979</sup> Puis, dans les années 1970, les Amérindiennes tendent vers plus d'androgynie (*Little Big Man*, *Jeremiah Johnson*). Certes, Pocahontas, dessinée par animateurs Disney, semble bénéficier d'attributs dévoilant une plus grande féminité que ses consœurs de la génération précédentes. Pourtant, sa stature carrée reste la plus imposante de toutes les héroïnes Disney.

Outre cette homogénéisation croissante par le biais d'un mélange des genres, le cinéma propose des portraits et des histoires de plus en plus caricaturaux et répétitifs, entre autres parce que les réalisateurs s'éloignent des œuvres littéraires. Bien que la littérature soit un vivier pour de nouveaux scénarii, les réalisateurs se tournent rapidement vers des scénaristes capables d'achalander en proposant des westerns divertissants. Thomas Ince explique que cette tendance n'est a priori pas seulement par choix, mais aussi par

<sup>977</sup> Durand, Gilbert, in Serceau, Michel. *Op. cit.*, p. 253.

<sup>978</sup> Morin, Edgar. *L'esprit du temps*, p 142, in *Ibid.*, p. 254.

<sup>979</sup> Christol, Hélène. « Essai de cartographie du territoire : The Big Sky de Howard Hawks et l'expédition de Lewis et Clark », in Lagayette, Pierre. *Thomas Jefferson et l'Ouest : l'expédition de Lewis et Clark*, CAPES/Agrégation Anglais, Paris, Ellipses, 2005, p. 159.

obligation. Se procurer les droits d'adapter des romans avait un coût :

I have always stood for paying the highest price possible for stories and scenarios, but nevertheless, have had trouble in finding suitable material. For that reason I established my own staff of scenario writers who studied with particular care the needs and requirements of my stars, with the result that I have been singularly successful in fitting the players under my management with stories that have been more than commonly successful.<sup>980</sup>

Concernant cette tendance, il conclut : « *When the present five-reel photoplay came into vogue the R-E-A-L author became the R-E-E-L author.* »<sup>981</sup> Ainsi, en délaissant des œuvres littéraires qui offraient davantage de perspectives aux femmes amérindiennes dans le but de conquérir un large public avide de sensation, les réalisateurs omettent des portraits de sorcières ou de mères d'âge mur, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. L'évolution persiste tout au long du XX siècle, pour ne finir qu'avec la fade princesse éternelle (Pocahontas en 1995 et 2005), qui avait brillé ponctuellement dans la littérature, le théâtre et les chansons au XIX siècle. Nous assistons à un réel recyclage, une « 'réactualisation' de certains mythes et de leurs représentations symboliques qui meublent l'univers cosmogonique de l'humanité et qui font partie de son patrimoine idéologique. »<sup>982</sup>

Certains de ces mythes réactualisés sont parfois des idéologies récupérées. Par exemple, des colons ont souvent détaillé la maltraitance des Amérindiennes par les hommes de la tribu. Jefferson fait partie de ces rapporteurs d'une réalité tronquée pour mieux servir un discours paternaliste. Les femmes anglo-américaines ne connaissent donc pas le fonctionnement des sociétés matriarcales. Cependant, au XX siècle, les réalisateurs n'insistent pas sur la possibilité d'une forme d'esclavagisme dont les Amérindiennes seraient les victimes. L'Amérindienne, qu'elle soit princesse ou femme fatale, est souvent détachée de sa tribu, à plus ou moindre degré. L'observation que les colons font des conditions de vie des Amérindiennes est de plus en plus mutilée pour tendre vers un romantisme de mise. Cependant, le message est exactement le même : le comportement des Blancs envers les femmes est plus révérenciel que celui des Amérindiens qui rudoient leurs femmes. Les premiers témoignages laissent entrevoir la peur des Américains vis-à-vis

---

<sup>980</sup> Kingsley, Grace. « Frivols. News and Reviews. No More Thefts. Ince Says Stories Are Always Paid For. », *Los Angeles Daily Times*, 10 septembre 1917, MOMA.

<sup>981</sup> Ince, Thomas H. « What Authors Get For Their Photoplays », *Baltimore American*, 9 septembre 1917, MOMA.

d'une éventuelle émergence de mouvements féministes, tandis que les réalisateurs insistent davantage sur l'admiration – qui se traduit en dévotion et sacrifice – des Amérindiennes pour les Blancs, ce qui prouve l'impeccabilité et l'irréprochabilité de l'attitude des Blanc vis-à-vis des femmes. Deux époques, un même message : l'Histoire se répète autant que les histoires se suivent.

Selon Michel Serceau, le cinéma « *a absorbé, dévoré et retransformé tous les arts* ». <sup>983</sup> Il a lissé, unifié et homogénéisé l'image de l'Amérindienne. Elle est à la fois folklorique et exotique dans la littérature et la peinture, mais ce n'est qu'avec le cinéma qu'elle entre dans la légende. Cette légende, même positive, contient des effets pervers. Au fur et à mesure que sa représentation se généralise, l'étau se ressert autour d'elle. Plus précisément, l'Amérindienne n'est plus aussi caricaturale à partir des années 1970. Cependant, ses rôles ne s'étoffent pas et se diversifient encore moins. Elle s'affadie, et, suite aux événements 2001, il y a très peu de chances que le personnage de l'Amérindienne quitte son rôle de femme exotique proche de la nature dans un ancien temps (XVII-XIX siècle). Etant donné que le stéréotype « *symbolise une image figée, un arrêt sur image, un instantané qui procède par résumé, grossissement, catégorisation, simplification, schématisation, généralisation, abstraction, réduction* », <sup>984</sup> l'Amérindienne est condamnée à rester enfermée dans cette image.

---

<sup>982</sup> (Sauvageot, 1987 ; Barthes, 1957 ; Benoist, 1975), in Côté, Luc. Daigle, Jean-Guy. *Op. cit.*, p. 149.

<sup>983</sup> Pisano, Giusy. In Serceau, Michel. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>984</sup> Hoebeke, Stéphane. *Sexe et stéréotypes dans les médias*, Paris, Editions L'Harmattan, 2008, p. 39.

## Conclusion

« *Cessons d'infantiliser et d'idéaliser les Indiens* » : tel est le titre d'un article dans un numéro spécial du *Courrier International*.<sup>985</sup> Comme nous l'avons démontré dans notre thèse, le personnage de la femme amérindienne subit une « folklorisation » à outrance qui peut aller de la jeune fille fragile à la femme fatale tentatrice. Ces portraits sont majoritairement basés sur une image inspirée des tribus des Plaines. Le contexte contemporain au tournage de chaque film se répercute, plus ou moins explicitement, sur la représentation de l'Amérindienne. Cependant, par le biais du métissage et d'une forme d'universalisation de l'exotisme, nous observons que son image n'est pas nécessairement tributaire d'un contexte spécifique. De plus, le divertissement étant de mise dans la fiction cinématographique hollywoodienne, il enrôle encore davantage l'Amérindienne dans le rôle d'une sorte d'icône très éloignée de ce que les femmes amérindiennes ont été et sont dans la réalité. Seule cette image de l'Amérindienne habillée en peau frangée beige, blanche ou turquoise et coiffée de deux nattes est sauvée de l'oubli et gravée dans la mémoire collective.

C'est grâce à l'interdisciplinarité du sujet que peut être construite et déconstruite l'image de l'Amérindienne dans le medium phare du XX siècle : le cinéma. L'Histoire, le Cinéma, les Cultural Studies et les Gender Studies, sont autant d'axes qui, entremêlés, font émerger les causes, mais aussi les conséquences de la représentation cinématographique de la femme amérindienne. Ces axes soulignent l'importance du contexte, autant qu'ils le relativisent. L'éternel et l'actuel, la continuité et les changements, tels que les envisage Robert F. Berkhofer Jr (*The White Man's Indian, Images of the American Indian From Columbus to the present*), sont immanquablement à souligner pour le parcours hollywoodien de la femme amérindienne. Le film est un produit de son époque :

si le film subsiste, (...) l'historien a affaire à « l'événement » directement, sans médiation. (...) Le film que je vois aujourd'hui, si tant est que je puisse l'appréhender sans un ensemble de précautions, de connaissances extra-filmiques, est lui-même une trace, une trace de lui-même, un document sur lui-même, et le seul « événement »

<sup>985</sup> Edward, José. Coutinho, Leonardo. « Cessons d'infantiliser et d'idéaliser les Indiens », *Veja*, Sao Paulo, *Courrier International*, Hors-série, *De l'Arctique à la Terre de Feu, Fiers d'être Indiens, Politique, identité, culture*, Juin-juillet-août 2007, p. 49.



auquel j'ai « directement » affaire est ma perception actuelle de ce film ancien.<sup>986</sup>

Afin de se détacher de cette perception actuelle, les connaissances extra-filmiques, principalement les notes de production et la presse, permettent de mieux ancrer chacune des œuvres de notre filmographie dans son contexte. Cependant, extraire le film de son contexte ne pénalise en aucun cas la démarche historique, puisque ceci nous permet de faire apparaître des constantes dans les représentations des Amérindiennes, et d'en expliquer les raisons, au travers d'une idéologie américaine fortement présente dans les westerns.

Raconter l'histoire, raconter une histoire. Si, dans sa façon de suivre les événements socio-historiques du XX<sup>e</sup> siècle, l'on peut considérer le cinéma comme s'intégrant dans une métahistoire, il possède pourtant une relation particulièrement complexe et prismatique vis-à-vis de l'histoire. Entre histoire et « *contre histoire* » pour reprendre le terme de Marc Ferro, le cinéma ne se distinguerait-il pas plutôt comme une « para-histoire » ? La façon dont l'évolution du personnage de l'Amérindienne suit distraitement l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle laisse penser que le contexte contemporain à chaque tournage est présent, mais pas déterminant. Tant politiquement que populairement, l'Amérindien est perçu alternativement sous un angle différentialiste ou assimilationniste. Au fur et à mesure, nous remarquons que seule la vision différentialiste subsiste, car ce personnage n'évolue que dans un passé révolu. Ne reste qu'une Amérindienne exotique, souvent princesse, parfois érotisée. Seules des répliques plus ou moins éloignées de Pocahontas émergent à partir des années 1970. Cette dernière devient l'ombre d'elle-même dans les années 2000, avec l'échec de *The New World*.

Des balbutiements du cinéma aux films des années 2000, il semblerait que nous puissions noter une évolution « de l'inconscient vers le conscient ». En fait, des films muets, mais aussi de ceux de l'époque des grands studios pendant l'Âge d'Or, se dégage une certaine spontanéité. Les réalisateurs des films muets semblent fascinés par les prouesses de la nouvelle technologie, potentiellement un art en devenir. Les films des grands studios conjuguent œuvres artistiques et bénéfice commercial. Cependant, une

---

<sup>986</sup> François Albera, reprend les idées développées par Georges Sadoul, « Considérations introductives », In *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Journée d'études du groupe de recherche de l'INHA « Histoire du cinéma et histoire de l'art », novembre 2002, sous la direction d'Irène Bessière et Jean A. Gili,

forme de naïveté émane de ces films. Pour les pionniers du cinéma, filmer signifie capter le réel et le retranscrire, de manière de plus en plus élaborée narrativement. L'Amérindienne s'avère donc assez « naturelle ». On recherche une forme d'authenticité, mais elle n'est pas dictée par une pression extérieure ; elle s'impose d'elle-même. L'Amérindienne est féminine, mais pas fétichisée comme par la suite. Elle permet d'aborder des questions que se pose la société américaine au début du XX<sup>e</sup> siècle : « faut-il assimiler les Amérindiens ? » « Est-ce possible ? » « Quel est leur avenir ? » « En ont-ils réellement un ? » « Comment envisager l'intégration des métisses ? » Cependant, la légende et le mythe (re)surgissent : des personnages comme Minnehaha ou Pocahontas sont déjà dans la tradition populaire par le biais de la peinture, de la poésie ou du théâtre, et obtiennent une place de choix dans le cinéma, que seule Pocahontas conservera. En réalité, c'est sa renaissance à la fin du XX<sup>e</sup> siècle qui supprime toutes les autres représentations cinématographiques.

Les cinéastes de l'Âge d'Or hollywoodien ne voient pas dans l'Amérindienne une femme « normale » : elle est mythifiée, que ce soit dans un rôle positif ou non. Bien que Louvette dans *Northwest Mounted Police* ait un rôle de « méchante », elle est interprétée par une star de l'époque, Paulette Godard, et tient un rôle important dans le film. Les Amérindiennes, princesses ou femmes fatales, sont envisagées comme des créatures particulières par les scénaristes. Comme nous l'avons vu, Cecil B. De Mille et John Ford affirment ne pas envisager de répercussions politiques à leurs films, ou même ne pas tenir un discours, quel qu'il soit. Divertissement (au sens à la fois large et noble du terme) et box-office (les recettes) semblent guider ces réalisateurs, qui ne se perçoivent ni moralisateurs, ni auteurs engagés. D'une autre manière que la génération de réalisateurs qui les a précédés, ils s'approprient ce medium où la politique n'a sa place qu'en coulisse (confer la Liste Noire pendant le MacCarthyisme, ainsi que les demandes du gouvernement à produire des films propagandistes pendant les années de guerre).

Dans les années 1960, l'on recherche l'authenticité et non le glamour. Cette quête de réalisme implique nécessairement un regard conscientisé et critique sur les événements de l'époque contemporaine aux tournages. Ce regard ironise, critique, dénonce. C'est avoué : *Little Big Man* et *Soldier Blue* vilipendent la Guerre du Vietnam et ses tueries.

L'Amérindienne est à nouveau objet. Elle sert une ode à la paix. Bien que les réalisateurs utilisent la caméra dans un but d'actualisation du sujet traité, l'Amérindienne est l'un des rares personnages à régresser au fur et à mesure des productions : de fade princesse dans les années 1970 aux versions de Pocahontas dans les années 1990 et 2000, il ne reste quasiment plus rien de l'Amérindienne. Les cinéastes ont échoué dans le renouvellement de ce personnage en particulier, alors que, grâce à eux, d'autres minorités tirent leur épingle du jeu cinématographique (les Latines et les Afro-Américaines). Le « conscient » paraît brider les nombreuses facettes de l'Amérindienne. Le « politiquement correct » l'enferme et la réduit encore davantage.

Le cinéma non seulement manipule, mais fige une image bien précise. Les grands mythes constructeurs de l'identité américaine contribuent à générer une image distincte de l'Amérindienne en tant que symbole, mais très commune en tant que femme. En effet, les Américains inscrivent le personnage de l'Amérindienne dans le cadre de leur système de normes et valeurs. Incarnant la terre du Nouveau Monde, elle véhicule des idéaux romantiques et nostalgiques, mais les Américains l'utilisent également pour servir des notions typiquement américaines : l'individualisme, le self-made-man, le modèle méritocratique valorisant la mobilité sociale et la réussite individuelle ou encore le Melting Pot. L'image animée de Pocahontas (1995) qui court dans la nature avec en guise d'ombre un aigle, illustre parfaitement le savant mélange qu'ont opéré les Américains entre l'Amérindienne naturelle, accueillante et l'Amérindienne porteuse de l'identité américaine. Cependant, sa représentation en tant que femme reste relativement commune, surtout si l'on se fie à l'opposition « princesse / femme fatale ».

Il ressort de notre étude que le contexte détermine partiellement la représentation des Amérindiennes à l'écran. Il génère effectivement des images qui le trahissent et donne des indices notamment de par la technique (noir & blanc, Technicolor, styles, costumes, etc.). C'est pourquoi il est important d'établir une corrélation, et plus précisément une causalité, entre le contexte et la création de chaque film. Les périodes analysées permettent de déterminer les grands courants du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, la représentation de la femme amérindienne est davantage qu'un indice sur l'idéologie de l'époque de tournage. Elle demeure fantasme, objet de désir, idéal mais aussi caricature. Les scénaristes, réalisateurs et producteurs exploitent et ré-exploitent inlassablement les mêmes représentations des Amérindiennes, à quelques changements près. Loin de la réalité, seule la légende subsiste.

La représentation de l'Amérindienne perdure de manière statique dans la mémoire collective en raison des nombreux westerns hollywoodiens. Parce que le western est synonyme de binarités, il n'en oublie pas d'appliquer ces principes aux Amérindiennes : « *the inclusive versus the exclusive* ».<sup>987</sup> Le western insiste généralement sur l'impasse des unions interracialles. C'est par la question du métissage impossible que nous remarquons d'une part le fait que le personnage de l'Amérindienne n'évolue guère, et d'autre part que les décisions politiques concernant le métissage n'ont que peu d'influence sur les mentalités américaines. En effet, de tout temps, et ce malgré les décisions politiques et juridiques, les unions interracialles que connaissent les Amérindiennes et les Blancs s'avèrent malmenées que ce soit par le racisme, le jugement et les critiques (*Last Train From Gun Hill*, 1959, *The Unforgiven*, 1960) ou des obstacles extérieurs tels que la guerre (*Broken Arrow*, 1950, *Little Big Man*, 1970).

De plus, la censure, avec le Code Hays, n'a qu'une influence relative concernant les mariages entre Amérindiennes et Blancs. Certes, certains films muets laissent entrevoir la possibilité de telles unions, ce qui ne se verra plus par la suite. Néanmoins, ce revirement ne coïncide pas directement avec l'application du Code, puisqu'il lui est un peu antérieur. Dès les années 1910, la délocalisation à Hollywood, entre autres, cantonne l'Indien à l'époque de la Conquête de l'Ouest. L'Amérindienne n'a pas de place dans la société contemporaine. Les représentations des métisses insistent d'autant plus sur l'impasse des mariages interracialles. Si l'image de ces dernières est confrontée à la censure, c'est à cause d'un portrait sulfureux qui serait caractéristique de l'état quasi-névrotique inhérent aux femmes métisses (*Duel in the Sun*, 1946). De même, les captives sont souvent prétextes à soulever des questions à la fois raciales et psychologiques. Les Américains traitent de l'enlèvement comme une forme de salissement et d'aliénation. Ces femmes captives brouillent les codes préalablement définis dans la culture américaine. Ni Amérindiennes, ni Blanches, elles n'ont pas plus de place dans la société que les métisses.

Cependant, l'Amérindienne n'est pas seulement victime d'une vision raciste. Premièrement, son incapacité à vivre des jours heureux avec le héros blanc rappelle les grandes tragédies (*Roméo et Juliette*) et ne signifie pas seulement que l'Amérindienne est

<sup>987</sup> Hoffman, Donald. *Op. cit.*, p. 46.



perçue en tant que sujet racialisé. Son dévouement et son sacrifice la portent au rang de martyr. Deuxièmement, elle est idéalisée, mais cette idéalisation l'exclut tout autant d'une relation maritale avec un Blanc. Si les Américains ont souvent insisté sur la notion de « séparés mais égaux » vis-à-vis de la question raciale, il est également question pour les Amérindiennes d'être considérées comme « séparées mais égales ». L'Amérindienne se retrouve donc complètement isolée. Elle devient une muse pour certains cow-boys, et est assurément un guide spirituel pour des Américains en quête d'un voyage initiatique (« Going Native »). Elle est également une ambassadrice de paix dans de nombreux films. D'ailleurs, le prénom de Dove (Colombe) est régulièrement donné aux héroïnes amérindiennes, quand il n'est pas Fawn (Faon) pour illustrer leur innocence et leur fragilité. Parfois, l'Amérindienne n'intervient pas en tant qu'alliée du héros blanc, mais elle est à l'origine d'un retour au calme grâce à son pouvoir sur le héros amérindien. Elle le « ramène au foyer » : Nalinle permet à Massaï de se sédentariser (*Bronco Apache*). Quant à Teela (*Geronimo*, Arnold Laven, 1962), elle accouche de son fils au milieu d'une bataille, ce qui amène Geronimo, conscient de ses nouvelles responsabilités, à se rendre à l'ennemi.

Si l'Amérindienne est mise sur un piédestal, c'est également par son lien à la nature qui permet aux Américains de se projeter sur l'imaginaire de leur nouvelle terre. Mais, souvent guide, l'Amérindienne peut également être un obstacle qui doit être surmonté. Alors que les Américains tentent de vaincre une nature parfois hostile, ils envisagent le corps de l'Amérindienne comme une prise de possession nécessaire pour continuer leur avancée et leur construction identitaire. Le viol est donc un thème récurrent dans les westerns, où cet acte échoue au « méchant » du film. En effet, les Américains n'osent pas exprimer directement des pulsions aussi violentes, préférant les laisser à l'ennemi (*The Last Hunt*, 1956). Pourtant, ce thème est si souvent abordé, que ce soit implicitement par quelques remarques impudiques ou explicitement par des scènes violentes, que cela montre à quel point il reste présent dans les mentalités.

L'Amérindienne, bien qu'elle reste une déesse de la nature dans l'imaginaire populaire américain, est également une femme comme les autres pour les scénaristes, réalisateurs et producteurs. En effet, elle est victime de la même dichotomie qui affecte les Blanches. Dans les films noirs, l'on assiste souvent à une confrontation entre la femme pure et la femme déchue. De plus, d'autres ethnies connaissent de pareilles représentations. Par exemple, les femmes asiatiques sont perçues de la même manière, soit gracieuses et

réservées, soit femmes fatales, ces deux portraits étant empreints d'exotisme. Ces femmes sont également interdites de métissage. Nous assistons donc à une universalisation de l'exotisme. L'Autre est érotisée, sublimée, idéalisée, et parfois fétichisée. Dans ce cas, l'Amérindienne peut être femme fatale autant que femme déchue. Une généralisation aussi grossière reflète la vision essentialiste des hommes à l'encontre des femmes.

Bien que le terme « authenticité » soit de mise pour de nombreux films, c'est pourtant la qualité du divertissement qui va participer au succès du film, imprimant ainsi la marque indélébile de l'Amérindienne de la Conquête de l'Ouest. Souvent jouée par des actrices mexicaines, les femmes amérindiennes sont oubliées dans le choix devenu quasi-systématique de sélectionner des acteurs amérindiens pour des personnages amérindiens. En revanche, une tentative de réalisme ne fait pas non plus l'unanimité. Par exemple, suite aux critiques essuyées par Disney pour sa version du couple de Pocahontas et John Smith n'ayant que peu d'écart d'âge par rapport à la réalité (l'Algonquienne était adolescente tandis que John Smith avait une quarantaine d'années), les producteurs de *The New World* (2005) embauchent des acteurs se rapprochant des âges réels de leurs personnages. Cette fois, ils sont âgés de quatorze ans (Q'orianka Kilcher) et vingt-neuf ans (Colin Farrell). Mais leur relation choque certains critiques. Entre trop peu de réalisme et un effort de reconstitution de la réalité, les Américains semblent se détourner des représentations authentiques de l'Amérindienne. Figée dans la mémoire comme une jeune femme du temps de la Conquête de l'Ouest, l'Amérindienne ne connaîtra pas d'évolution tant que de nouveaux portraits contemporains, comme celui de Susy Song (Irene Bedard) dans *Smoke Signals* (1998), ne seront pas proposés à l'écran.

La presse ou le public ne remettent pas directement en question le personnage même de l'Amérindienne. La presse n'établit que rarement une analyse pertinente du personnage de l'Amérindienne, sauf à partir des années 1990 quand elle se penche rapidement sur le sort des Amérindiens et reconnaît les diverses tentatives de réalisme de certains films ou regrette le racisme émanant de certaines œuvres. Le public, quant à lui, n'est finalement pas un moteur dans les décisions concernant les représentations des femmes amérindiennes. En réalité, bien que les goûts du public soient sondés pendant la période du cinéma muet par Thomas Ince, les spectateurs seront moins consultés par la suite. Il s'agit réellement d'un procédé de l'amont vers l'aval, des producteurs, réalisateurs et scénaristes vers un public réceptif qui apprécie les qualités divertissantes des films.

Certes, les Amérindiennes bénéficient d'une vision de plus en plus clémentine, mais pas de plus en plus réaliste. L'étude d'autres arts, et en particulier de la littérature, montre que les personnages de femmes amérindiennes sont de moins en moins variés au cinéma, qui ne représente que deux portraits (princesse et femme fatale). Ceci illustre ce phénomène d'entonnoir qui voit l'Amérindienne réduite à un premier rôle aussi insignifiant que fade dans les années 1990 et 2000. Ainsi, alors que la littérature pouvait offrir des portraits, certes romancés et caricaturaux, le cinéma, lui, après diverses représentations tout au long du XX<sup>e</sup> siècle a simplifié, uniformisé et universalisé le personnage de la princesse amérindienne. C'est dans ce contexte que la représentation de la femme amérindienne s'avère enfermée entre l'image de la princesse et celle de la femme fatale.

Malgré la rupture entre la distribution et l'exploitation dans les années 1950, et leur écart de plus en plus conséquent, l'Amérindienne ne bénéficie pas d'un changement radical. Après un « oubli » dans les années 1980, elle revient sous différentes facettes dans les années 1990. Cependant, même les productions mineures ne proposent guère une représentation nouvelle de la femme amérindienne. Loin des films fleuves tels que *Dances With Wolves* (Costner, 1990), *Pocahontas* (Gabriel & Goldberg, 1995) ou encore *The New World* (Malick, 2005), les quelques sujets contemporains ressassent les thématiques récurrentes. Dans *Naturally Natives* (Farmer & Red-Horse, 1998), une des trois sœurs se fait agresser par un blanc qui l'appelle « princess » et tente de la violer. Une telle séquence dénonce avec cynisme tous les clichés plaqués sur le personnage de l'Amérindienne, même si l'on perçoit une lutte perpétuelle et impuissante contre ces stéréotypes tout au long du film plutôt qu'une « renaissance ». La femme amérindienne occupe une place dans l'imaginaire américain qui se fige depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, les cinéastes n'ayant pas permis d'en découvrir davantage sur ces femmes, leur histoire et leur culture, car ils les ont cantonnées à des portraits répétitifs. Mais, ils ont permis en revanche de faire évoluer la connaissance sur leur propre culture, la culture américaine. Selon Claude Lévi-Strauss « *Myths and narratives reconcile cultural contradictions and bring opposing forces and values together.* »<sup>988</sup> L'Amérindienne est prise au piège de l'inconscient collectif américain.

---

<sup>988</sup> Hewitt, William L. « Genocide and Redemption in the Modern Western » *Dances With Wolves*, Friedman, Jonathan C. *Performing Difference : Representations of the 'Other' in Film and Theater*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2009, p. 269.

Et pour confirmer le recyclage incessant dans le cinéma hollywoodien, mentionnons la pré-production de *The Red Man's View* (Thomas R. Bond II, date de sortie prévue pour 2014), qui reprend le synopsis du film tourné en 1909 par D.W.Griffith.<sup>989</sup>

Il reste que si le cinéma permet de mieux appréhender le parcours de la femme amérindienne dans l'idéologie américaine, notre étude trouve ses limites dans le medium même. Empreinte indélébile mais incertaine, le film devient une perception du passé qui

exige l'accommodation précise sur un objectif perdu. La représentation exclut la fresque, le fragment, le tableau d'ensemble ; elle procède par éclairage ponctuel, multiplication de prélèvements sélectifs, échantillons significatifs. Mémoire intensément rétinienne et puissamment télévisuelle. Comment ne pas faire le lien, par exemple, entre le fameux « retour du récit », qu'on a pu remarquer dans les plus récentes manières d'écrire l'histoire et la toute-puissance de l'image et du cinéma dans la culture contemporaine ? Récit en vérité tout différent du récit traditionnel, avec son enfermement sur lui-même et son découpage syncopé.<sup>990</sup>

Sans proposer de fresque ou de tableau d'ensemble, la fiction offre donc une image furtive et stéréotypée de l'Amérindienne. La fiction confine l'Amérindienne à un rôle qui ne se renouvelle plus. Il faudrait alors se tourner vers le documentaire afin d'y rechercher à des fins d'analyse les représentations des femmes amérindiennes. Si *Nanook of the North* (1922) a bénéficié d'un large succès critique et public autant que d'un intérêt de la part des chercheurs, les documentaires ont de moins en moins retenu leur attention par la suite. Les documentaires sont régulièrement considérés comme source ou support historique, et certains regorgent d'informations historiques et anthropologiques. Toutefois, les historiens se sont peu servis du documentaire en tant que base d'étude. A cet égard, il serait intéressant de confronter le point de vue des Blancs à l'autoreprésentation des Amérindiens. La Bibliothèque du Congrès (Washington) recense de nombreux documentaires (« American Indians on Film and Video : Documentaries in the Library of Congress »),<sup>991</sup> dont la plupart ont été tournés dans les années 1980 et dont l'étude pourrait d'autant mieux expliquer le « vide fictionnel » qu'ont connu les personnages d'Amérindiennes pendant cette décennie. Très peu semblent traiter directement des parcours de femmes amérindiennes (*Annie Mae—Brave Hearted Woman*, NEA/Lan Brookes Ritz Collection, 1979). En revanche, les nouvelles thématiques s'orientent

<sup>989</sup> Un village amérindien doit quitter ses terres. Une jeune femme amérindienne est retenue parmi les Blancs et ne peut pas partir rejoindre son fiancé parti avec les autres membres de la tribu. Dans la version de 1909, l'héroïne s'appelle Minnewanna, tandis que dans celle de 2014, elle devrait s'appeler Nata.

<sup>990</sup> Nora, Pierre. « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de la mémoire*, Gallimard, Paris 1984, p. XXII.



massivement sur l'art amérindien. Musique, danse, créativité manuelle et traditions artistiques sont les thèmes récurrents des documentaires. Dans ce cadre, la femme amérindienne peut obtenir une place différente de celle de l'idyllique Pocahontas.

---

<sup>991</sup> <http://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/indian2.html>

## Bibliographie

### Sources primaires : Filmographie

*Sioux Ghost Dance* (Edison, 1894)  
*Bruck Dance* (Edison, 1896)  
*Danse Indienne* (Gabriel Veyre, 1896)  
*Wand Dance* (Edison, 1898)  
*Pueblo Indians* (Edison, 1898)  
*Rescue of Child From the Indians* (Wallace McCutcheon, 1903)  
*The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903)  
*The Life of a Cowboy* (Edwin S. Porter, 1906)  
*Terrible Ted* (Joseph A. Golden, 1907)  
*The Girl and the Outlaw* (D.W. Griffith, 1908)  
*The Kentuckian* (Wallace McCutcheon, 1908)  
*The Red Girl* (D.W. Griffith, 1908)  
*Hiawatha* (William V. Ranous, 1909)  
*Indian Runners Romance* (D.W. Griffith, 1909)  
*The Call of the Wild* (D.W. Griffith, 1909)  
*The Mended Lute* (D.W. Griffith, 1909)  
*The Red Man's View* (D.W. Griffith, 1909)  
*Red Wing's Gratitude* (James Young Deer, 1909)  
*A Mohawk's Way* (D.W. Griffith, 1910)  
*A Romance of the Western Hills* (D.W. Griffith, 1910)  
*Her Indian Mother (The White Man Takes a Red Wife)* (Kalem, 1910)  
*Justice in the Far North* (Harry Solter, 1910)  
*Ramona, a Story of the White Man's injustice to the Indian* (D.W. Griffith, 1910)  
*The Broken Doll* (D.W. Griffith, 1910)  
*The Maid of Niagara* (Theodore Wharton, 1910)  
*The Red Girl and the Child* (James Young Deer, 1910)  
*The Song of the Wildwood Flute* (D.W. Griffith, 1910)  
*White Fawn's Devotion : A Play Acted by a Tribe of Red Indians in America* (James Young Deer, 1910)  
*How Tony Became a Hero* (anonyme, 1911)  
*Little Dove's Romance* (Fred J. Balshofer, 1911)  
*Romance of the Cliff Dwellers* (Edison, 1911)  
*The Chief's Daughter* (D.W. Griffith, 1911)  
*The Half-breed's Daughter* (Rollin S. Sturgeon, 1911)  
*The Squaw's Love* (D.W. Griffith, 1911)  
*The Invaders* (Thomas Ince, 1912)  
*Buck's Romance* (William Duncan, 1912)  
*A Pueblo Legend* (D.W. Griffith, 1912)  
*His Punishment* (Thomas H. Ince, 1912)  
*Iola's Promise* (D.W. Griffith, 1912)  
*Justice of Manitou* (Pathé, 1912)  
*The Ancient Bow* (Rollin S. Sturgeon, 1912)  
*White Dove's Sacrifice* (anonyme, 1912)

*An Apache Father's Vengeance* (Frank Montgomery, 1913)  
*Hiawatha : The Indian Passion Play* (anonyme, 1913)  
*Injuns* (Powers Picture Plays, Universal, 1913)  
*Maya, Just an Indian* (anonyme, 1913)  
*The Indian Wars* (Vernon Day & Theodore Wharton, 1914)  
*The Massacre* (D.W. Griffith, 1914)  
*The Squaw Man* (Cecil B DeMille, 1914)  
*The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915)  
*The Cheat* (Cecil B DeMille, 1915)  
*Ramona* (Donald Crisp, 1916)  
*The Goddess of Lost Lake* (Wallace Worsley, 1918)  
*The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1918)  
*The Bitter Tea of General Yen* (D.W. Griffith, 1919)  
*Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1919)  
*The Love Call* (Louis Chaudet, 1919)  
*Just Squaw* (George E. Middleton, 1919)  
*Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922)  
*The Chronicles of America : Jamestown* (1923)  
*Anna Christie* (Thomas Ince, 1923)  
*The Covered Wagon* (James Cruze, 1923)  
*The Iron Horse* (John Ford, 1924)  
*North of 36* (Irvin Willat, 1924)  
*Pocahontas and John Smith* (Bryan Foy, 1924)  
*Kivalina of the Ice Lands* (Earl Rossman, 1925)  
*The Vanishing American* (George B. Seitz, 1925)  
*Red Love* (Edgar Lewis, 1925)  
*Scarlet and Gold* (Francis J. Grandon, 1925)  
*Three Bad Men* (John Ford, 1926)  
*Ramona* (Edwin Carewe, 1928)  
*The Story of Bah* (Madeline Brandeis, 1928)  
*Frozen Justice* (Allan Dwan, 1929)  
*Redskin* (Victor Schertzinger, 1929)  
*East Is West* (Monta Bell, 1930)  
*The Silent Enemy* (H. P. Carver, 1930)  
*Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931)  
*Oklahoma Jim* (Harry L. Fraser, 1931)  
*Mounted Fury* (Stuart Paton, 1931)  
*Resurrection* (Edwin Carewe, 1931)  
*The Great Meadow* (Charles Brabin, 1931)  
*The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1931)  
*Call her Savage* (John Francis Dillon, 1932)  
*Igloo* (Ewing Scott, 1932)  
*Ecstasy* (Gustav Machaty, 1933)  
*Eskimo* (W. S. Van Dyke, 1933)  
*Behold My Wife* (Mitchell Leisen, 1934)  
*Laughing Boy* (W. S. Van Dyke, 1934)  
*Massacre* (Alan Crosland, 1934)  
*Ramona* (Henry King, 1936)  
*Little Hiawatha* (David Hand, 1937)  
*Snow White* (Walt Disney, 1937)

*Gone With The Wind* (Victor Fleming, 1939)  
*Stand up and Fight* (W.S. Van Dyke, 1939)  
*Stagecoach* (John Ford, 1939)  
*Northwest Passage* (King Vidor, 1940)  
*Northwest Mounted Police* (Cecil B. DeMille, 1940)  
*They Died With Their Boots on* (Raoul Walsh, 1941)  
*Manila Calling* (Herbert I. Leeds, 1942)  
*Valley of the Sun* (George Marshall, 1942)  
*The Outlaw* (Howard Hughes, 1943)  
*Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944)  
*One Thousand and One Nights* (Alfred E. Green, 1945)  
*San Antonio* (David Butler, 1945)  
*Canyon Passage* (Jacques Tourneur, 1946)  
*Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)  
*My Darling Clementine* (John Ford, 1946)  
*Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947)  
*The Fabulous Texan* (Edward Ludwig, 1947)  
*Fort Apache* (John Ford, 1948)  
*Colorado Territory* (Raoul Walsh, 1949)  
*Daughter of the West* (Harold Daniels, 1949)  
*Samson and Dalila* (Cecil B DeMille, 1949)  
*The Lone Ranger* (George W. Trendle, 1949)  
*Annie, Get Your Gun !* (George Sidney, 1950)  
*Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950)  
*Winchester 73* (Anthony Mann, 1950)  
*Wagon Master* (John Ford, 1950)  
*Across the Wide Missouri* (William A. Wellman, 1951)  
*Apache Drums* (Hugo Fregonese, 1951)  
*An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951)  
*Distant Drums* (Raoul Walsh, 1951)  
*Tomahawk* (George Sherman, 1951)  
*The Big Sky* (Howard Hawks, 1952)  
*High Noon* (Fred Zinnemann, 1952)  
*Indian Uprising* (Ray Nazarro, 1952)  
*The Wild North* (Andrew Marton, 1952)  
*Captain John Smith and Pocahontas* (Lew Landers, 1953)  
*Arrowhead* (Charles Marquis Warren, 1953)  
*Calamity Jane* (David Butler, 1953)  
*Hondo* (John Farrow, 1953)  
*Salomé* (William Deterle, 1953)  
*The Stand at Apache River* (Lee Sholem, 1953)  
*Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954)  
*Bronco Apache* (Robert Aldrich, 1954)  
*Drum Beat* (Delmer Daves, 1954)  
*Les Sept Samourais* (Akira Kurosawa, 1954)  
*Taza, Son of Cochise* (Douglas Sirk, 1954)  
*Apache Woman* (Roger Corman, 1955)  
*Chief Crazy Horse* (George Sherman, 1955)  
*Rebel Without A Cause* (Nicholas Ray, 1955)  
*The Far Horizons* (Rudolph Maté, 1955)



*The Indian Fighter* (André De Tothe, 1955)  
*White Feather* (Robert D. Webb, 1955)  
*The Last Hunt* (Richard Brooks, 1956)  
*The Searchers* (John Ford, 1956)  
*Run of the Arrow* (Samuel Fuller, 1957)  
*The Left Handed Gun* (Arthur Penn, 1958)  
*Ben Hur* (William Wyler, 1959)  
*Last Train From Gun Hill* (John Sturges, 1959)  
*Porgy and Bess* (Otto Preminger, 1959)  
*Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959)  
*Yellowstone Kelly* (Gordon Douglas, 1959)  
*Inherit the Wind* (Stanley Kramer, 1960)  
*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)  
*The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960)  
*The Unforgiven* (John Huston, 1960)  
*Flaming Star* (Don Siegel, 1960)  
*Two rode together* (John Ford, 1961)  
*Paris Blues* (Martin Ritt, 1961)  
*West Side Story* (Jerome Robbins & Robert Wise, 1961)  
*Geronimo* (Arnold Laven, 1962)  
*The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962)  
*Cheyenne Autumn* (John Ford, 1964)  
*My Fair Lady* (George Cukor, 1964)  
*Viva Maria* (Louis Malle, 1965)  
*Duel at Diablo* (Ralph Nelson, 1966)  
*Nevada Smith* (Henry Hathaway, 1966)  
*Seven Women* (John Ford, 1966)  
*The Bible : In the Beginning* (John Huston, 1966)  
*The Send Pebbles* (Robert Wise, 1966)  
*Le bon, la brute et le truand* (Sergio Leone, 1966)  
*Who's afraid of Virginia Woolf* (Mike Nichols, 1966)  
*Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967)  
*The Graduate* (Mike Nichols, 1967)  
*Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968)  
*MacKenna's Gold* (J. Lee Thompson, 1969)  
*Tell Them Willie Boy is Here* (Abraham Polonsky, 1969)  
*The Scalphunters* (Sydney Pollack, 1969)  
*Little Big Man* (Arthur Penn, 1970)  
*Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970)  
*A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970)  
*Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972)  
*La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973)  
*The Man Who Loved Cat Dancing* (Richard C. Sarafian, 1973)  
*Marathon Man* (John Schlesinger, 1976)  
*The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976)  
*Star Wars* (George Lucas, 1977)  
*Dance With Wolves* (Kevin Costner, 1990)  
*1492 : Conquest of Paradise* (Ridley Scott, 1992)  
*A River Runs Through It* (Robert Redford, 1992)  
*The Last of the Mohicans* (Michael Mann, 1992)

*Thunderheart* (Michael Apted, 1992)  
*Aladdin* (John Musker & Ron Clements, 1994)  
*Dance me outside* (Bruce MacDonald, 1994)  
*Legends of the Fall* (Edward Zwick, 1994)  
*Medecine River* (Thomas King, 1994)  
*Sioux City* (Lou Diamond Phillips, 1994)  
*The Lion King* (Roger Allers & Rob Minkoff, 1994)  
*Pocahontas* (Mike Gabriel & Eric Goldberg, 1995)  
*Grande avenue* (Daniel Sackheim, 1996)  
*Chinese Box* (Wayne Wang, 1997)  
*Mulan* (Tony Bancroft & Barry Cook, 1998)  
*Naturally Native* (Valerie Red-Horse, 1998)  
*Pocahontas II: Journey to a New World* (Tom Ellery & Bradley Raymond, 1998)  
*Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)  
*Atlantide, The Lost Empire* (Gary Trousdale & Kirk Wise, 2001)  
*Lewis and Clark : Great Journey West* (Bruce Neibaur, 2002)  
*Skins* (Chris Eyre, 2002)  
*Skinwalkers* (Chris Eyre, 2002)  
*Open Range* (Kevin Costner, 2003)  
*Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003)  
*Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)  
*The New World* (Terence Malick, 2005)  
*Memoirs of a Geisha* (Rob Marshall, 2006)  
*Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006)  
*World Trade Center* (Oliver Stone, 2006)  
*Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2007)  
*Public Enemies* (Michael Mann, 2009)

## Sources primaires : notes de production et presse<sup>992</sup>

Ince, Thomas H. « What Authors Get For Their Photoplays », *Baltimore American*, 9 septembre 1917, MoMA

Kingsley, Grace. « Frivols. News and Reviews. No More Thefts. Ince Says Stories Are Always Paid For. », *Los Angeles Daily Times*, 10 septembre 1917, MoMA

Ince, Thomas H. « Surprises Abound in Screen Drama Noted Producer Says Some Uncertainty Exists in Stage Plays », *Motography*, Chicago, 19 janvier 1918, MoMA

Ince, Thomas H. « Screen Stories Different From All Others », *Oakland Tribune*, date inconnue (1921 ?), M;MA

Peter Pan, 1381, 1925, Betty Bronson, Scenario : Peter Pan or the boy who wouldn't grow up, Play : J.M.Barrie, Continuity by Willis Goldbeck, Directed by Herbert Brenon, P.48, scene 159, AMPAS

Fisher, James Martin, *Ramona*, 11 avril 1928, AMPAS

<sup>992</sup> La plupart des documents ont été consultés au Museum of Modern Art (New York) et à la bibliothèque Margaret Herrick (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles)

« Lenore Ulric looking for the right kind of man in Frozen Justice », *The Film Daily*, 18 août 1929, AMPAS

« Ulric's Talking Screen Debut » Catchlines, 1929, Pressbook, AMPAS

"World premiere of Fox 100% Dialogue Epic drama, Frozen Justice," *The Film Daily*, 25 août 1929, Pressbook, AMPAS

Hall, Mordaunt. "Frozen Justice (1929)," *New York Times*, 26 octobre 1929

*The Squaw Man*, 5349, 3 juin 1930, Note, p.1, AMPAS

Date inconnue, *The Squaw Man*, Motion Picture Directory, Pictures that are playing to-day, by Edwin Milton Royle, AMPAS

Lenore Coffee à Cecil B. DeMille, 27 décembre 1930, *The Squaw Man*, box 295, DMA, BYU

McCormick, Anne O'Hare. *New York Times*, 6 décembre 1931

BUD BARSKY Collection, BOX 3, Folder 50, *Laughing Boy*. BUD BARSKY MGM Studio, script 0406, *Laughing Boy* by Oliver La Farge, Screen play by John Colton and John Lee Mahin. Prod. # 717. Script by Wanda Tuchock et Lynn Riggs, AMPAS

*Laughing Boy*, William Wyler Papers, Folder 463, script, AMPAS

Lettre de L.T. à Maurice McKenzie, *Laughing Boy*, 29 avril 1932, AMPAS

William Wyler Papers. Folder 484, *Laughing Boy*, Script, Lettre de Carl Laemmle Jr à Henry Henigson, 3 juin 1932, AMPAS

Lettre de Oliver La Farge à John Huston, 19 juillet 1932, William Wyler Papers, AMPAS

*Laughing Boy*, Miscellaneous sections of dialogue, openings and outlines, 16 mai 1933, AMPAS

Lettre de James Wingate à E. J. Mannix, 25 novembre 1933, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS

BUD BARSKY Collection, BOX 3, Folder 49, *Laughing Boy*. BUD BARSKY MGM Studio, script 0406, *Laughing Boy* by Oliver La Farge, Screen play by John Colton and John Lee Mahin. Prod. # 717. Script changed by Mr. Stromberg, Nov 1, 1933, AMPAS

Lettre de James Wingate à E. J. Mannix, 25 novembre 1933, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS

Memorandum de Breen à Dr Wingate, 4 décembre 1933, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS

Lettre de Joseph I. Breen à Louis B. Mayer, *Laughing Boy*, 20 mars 1934, AMPAS

Rapport de Breen à William Hays, 22 mars 1934, *Laughing Boy*, 1934, Production Code files, AMPAS

Memorandum de James Wingate, Re : 'Laughing Boy', 12 avril 1934, AMPAS

Association of Motion Picture Producers Inc, *Laughing Boy* : Deletions, 27 mai 1934, AMPAS

"Review. *Ramona*," *The Hollywood Reporter*, 12 septembre 1936, AMPAS

Joseph Breen to Luigi Lurashi at Paramount Studios, 18 July 1940, *Northwest Mounted Police*, Production Code files, AMPAS

*The Hollywood Reporter*, 22 octobre 1940, AMPAS

"Preview. Northwest Mounted Police," *Variety*, 22 octobre 1940, AMPAS

"Showmen's Reviews," *Motion Picture Herald*, 26 octobre 1940, AMPAS

(I.E.R.), "Joel McCrea Dominates Cody Movie," *Hollywood Citizen News*, 14 avril 1944, p.6-7, AMPAS

Hamilton, Sara. "McCrea and Star Cast Hailed in Buffalo Bill Film Story," *L. A. Examiner*, 14 avril 1944, AMPAS

Memorandum de G.S. Re : *Duel in the Sun* (RKO), 8 août 1944, AMPAS

Samuel Goldwyn, in *New York Times Magazine*, 22 avril 1945

Analysis Chart, *Duel in the Sun*, 8 décembre 1946, AMPAS

(Brog?), "Film Review. *Duel in the Sun*," *Variety*, 1 janvier 1947, AMPAS

"De Mille's Unconquered ( ? ) Will Be One Of Top Para. Grossers," *Hollywood Reporter*, September 24, 1947, AMPAS

"Unconquered," *Variety*, September, 24, 1947, AMPAS

"De Mille's Unconquered ( ? ) Will Be One Of Top Para. Grossers," *Hollywood Reporter*, September 24, 1947, AMPAS

(Auteur inconnu), (Titre de l'article illisible), *Variety*, September 25, 1947

"Latest DeMille Epic : Colonial America is saluted in Technicolor with a wild mixture of history and pure hokum," *Life*, 24 Novembre 1947

"Selznick's *Duel in the Sun* Truly Magnificent Smash. Vidor Scores With Jones, Cotton, Peck, Barrymore And Gish," *The Hollywood Reporter*, 21 décembre 1947, AMPAS



MGM Legal Department Records Folder 1, *Across the Wide Missouri* (1951), Script 10 juin 1948, p.A1, AMPAS

Wood, Thomas. « 'Unconquered' : It Sure Was Gory », *Script*, 19 juillet 1948,

Lettre de Joseph Breen au Colonel Jason S. Joy, 26 avril 1949, AMPAS

*Colorado Territory*, Analysis Chart, AMPAS

"Review, *Colorado Territory*", *Reporter*, 17 mai 1949, AMPAS

"Review, *Colorado Territory*", *Variety*, 17 mai 1949, AMPAS

Analysis of Film Content, Part Three – Portrayal of « Races » and Nationals, *Broken Arrow*, AMPAS

Harry Brand, Director of Publicity 20th Century-Fox Studio, Hollywood. Prod-Notes. Vital Statistics on *Broken Arrow*, AMPAS

Scheuer, Philip K. « Indian's Culture Captured in Film. Broken Arrow' Stars Jimmy Stewart and Apache Cast in Arizona Epic », *L.A. Times*, 21 mai 1950, p.2, AMPAS

*Across the Wide Missouri*, MGM 1950, lettre de Joseph Breen à L. B. Mayer, 15 juin 1950, p.20-21, AMPAS

(Auteur inconnu), Titre coupé : "Broken Arrow (...) Indian Story Has Action, Intelligence (...)," *Hollywood Reporter*, 12 juin 1950, AMPAS

(Bron ?), « Broken Arrow », *Variety*, 15 juin 1950, AMPAS

Crowther, Bosley. « Movie Review. Broken Arrow (1950). The Screen : Four Newcomers on Local Scene; 'The Men', Film on Paraplegic Veterans, at the Music Hall – Marlon Brando in Turner/MGM, Script collection, *Across the Wide Missouri*, 1951, A-89, Test Scenes From Nipo Strongheart, 14 juin 1950 au 5 juillet 1950

Lead Roxy Shows Story of Indians, 'Broken Arrow' – Premieres at Capital and Palace At the Roxy At the Capitol At the Palace », *New York Times*, 21 juillet 1950, AMPAS

Auteur inconnu, « Broken Arrow », *CUE*, 22 juillet 1950,

Auteur inconnu, « Broken Arrow », *CUE*, 22 juillet 1950, AMPAS

Tavernier, Bertrand. Entretien (16 min) dans le cadre de l'édition du film *Broken Arrow* en DVD

Gessner, Robert. « SRL Goes to the Movies. The Squaw Man Rides Again », *Saturday Review of Literature*, 5 août 1950, p.30, AMPAS

« Across the Wide Missouri To Be Realistic Documentary », *MGM News*, 18 août 1950, AMPAS

Scheuer, Philip K. « 'Arrow' Unites Blood Brothers », *Los Angeles Times*, 19 août 1950, AMPAS

Merrick, James W. « Roughing It In Grand Style. Filming Across the Wide Missouri High Among Colorado's Rockies », *The New York Times*, 10 septembre 1950, AMPAS

Turner/MGM Script collection, *Across the Wide Missouri*, 1951, A-89,

McClay, Howard. "Stage Review. *Across the Wild Missouri*." *L.A. Daily News*, 21 janvier 1951, AMPAS

« Trade Show. *Across the Wide Missouri*. » *Variety*, 18 septembre 1951, AMPAS. Philip K. Scheuer, pour le *Los Angeles Times*, corrobore cette vision : "One distinct handicap is the emphasis put upon speech. All conversation that passes between white man and Blackfoot must be translated by an interpreter. In this film the interpreter is usually Adolphe Menjou, playing

Coffey, Tom. "Gable Still Able to Pack'Em Up," *The Mirror*, 31 octobre 1951, AMPAS

a French Canadian with a French Canadian accent." ("Rugged Gable Tackles Old West on Screens," 31 octobre 1951, AMPAS)

"Across the Wide Missouri," *Time*, 19 novembre 1951, AMPAS

Lettre de Robert M. W. Vogel à Joseph I. Breen, 12 décembre 1951, Metro Goldwin Mayer, AMPAS

Article du Time (19 Novembre 1951) cité dans une lettre de Robert M. W. Vogel à Joseph I. Breen, 12 décembre 1951, Metro Goldwin Mayer, Academy of Motion Picture Arts and Sciences

« The Big Sky », *Hollywood Reporter*, 9 juillet 1952, AMPAS

Schallert, Edwin. « Big Sky Appeals With Fine Reality », *L. A. Times*, 21 août 1952, AMPAS

« Belles and Brawls Boost the Box Office, New Films Feature Pugnacious lovers », in *Life*, Volume 33, N°10, 8 septembre 1952

(Whit ?), « Film Review. Peter Pan », *Variety*, 14 janvier 1953, AMPAS

Lettre de Joseph Breen à Jack Pollexfen, *Captain Smith and Pocahontas*, File Mr Jack POLLEXFEN, 1953, 13 avril 1953, AMPAS

Ruth Waterbury, "Peter Pan, Disney at Best," *L.A. Examiner*, 12 décembre 1953, AMPAS

Crowther, Bosley. « The Screen in Review ; U.S. Cavalry and the Apaches Go at It Hot and Heavy in *Arrowhead* at Holiday », *The New York Times*, 16 septembre 1953

(Whit.?), "Review. *Captain Smith and Pocahontas*", *Variety*, 16 novembre 1953, AMPAS

- “Review. *Captain Smith and Pocahontas*”, *Reporter*, 16 novembre 1953, AMPAS
- Ruth Waterbury, “Peter Pan, Disney at Best,” *L.A. Examiner*, 12<sup>th</sup> December 1953, AMPAS
- White Feather*, Cuts and Comments, ‘The Challenge’, Script, 11 mars 1954, AMPAS
- « Broken Lance », *Variety*, 23 juillet 1954, AMPAS
- Schallert, Edwin. “Tracy Powerful In ‘Broken Lance’” *L. A. Times*, 31 juillet 1954, AMPAS
- Leonard Goldstein Collection, Folder 84, *White Feather*, Screenplay by Delmer Daves and Leo Townsend, based on story “My Great-Aunt Appearing Day,” Revised *White Feather*, 10 juillet 1954, AMPAS
- Analysis of Film Content, Part One – General, Part Three – Portrayal of « Races » and Nationals, *The Searchers*, AMPAS
- Moffitt, Jack. « The Searchers (C. V. Whitney-Warner Bros.) », *Reporter*, 13 mars 1956, AMPAS
- Mann, Anthony. *Cahiers du cinema* n°69, mars 1957
- John Huston Papers, *The Unforgiven* (1960), script f.547, Treatment-script 7/10/1958
- Kennedy, Paul P. “Trailing *The Unforgiven* Below the Border,” *New York Times*, 1 février 1959, AMPAS
- (Powe?), “Last Train From Gun Hill. Superior Western. Good B.O.” *Variety*, 15 avril 1959, AMPAS
- “Nobody can ever say that Last Train From Gun Hill opens reticently. No, indeed. It opens on a rape scene of Douglas’ wife by Rick Beldon, son of Quinn, aided and abetted by still another young hellion, and witnessed by Douglas’ very little boy.” Waterbury, Ruth. “Last Train. Best of Westerns,” *L.A. Examiner*, 16 juillet 1959, AMPAS
- Waterbury, Ruth. “Last Train. Best of Westerns,” *L.A. Examiner*, 16 juillet 1959, AMPAS
- Crowther, Bosley. « The Unforgiven, Huston Film Stars Miss Hepburn, Lancaster », *Screen*, 7 avril 1960, AMPAS
- « The Unforgiven – (United) », *CUE*, 9 avril 1960, AMPAS
- « The New Pictures. The Unforgiven », *Time*, 11 avril 1960, AMPAS
- (SR Goes T ?), *Saturday Review*, 16 avril 1960, AMPAS
- « The Current Cinema. Huston in the Panhandle », *New Yorker*, 16 avril 1960, AMPAS

John Huston Papers, *The Unforgiven* (1960), publicity, f.556, « Now a Non-West Western – a Trend ? », *Herald Tribune*, 17 avril 1960, AMPAS

“The News Pictures,” *Time*, 11 novembre 1960, AMPAS

Oulahan, Richard. « Movie Review : John Ford’s Trojan Horse-Opry », *Life*, 27 novembre 1964, AMPAS

« Indian Exodus », *Time*, 8 janvier 1965, p.55, AMPAS

Production Notes, *MacKenna’s Gold*, 8 novembre 1967, p.5, AMPAS

Life Movie Review, *Critic’s Roundup*, *Tell Them Willie Boy Is Here* directed by Abraham Polonsky, in *Life*, 28 novembre 1969, volume 67, N°22

Kael, Pauline. « Americana », *New Yorker* 45, 27 décembre 1969, p.47-50,

Rossel, Deac. « *Little Big Man* : a Movie, a Medicine Man, a lot of Indians, a Dearth of Snow » *Boston After Dark*, January 7, 1970, AMPAS

(Auteur inconnu), « Indians Picket ‘Horse’ In Mpls., Denounce Film », *Variety*, 28 avril 1970, AMPAS

(Auteur inconnu), « The Showmen’s Trade Reviews. A Man Called Horse », *Motion Picture Exhibitor*, 29 avril 1970, AMPAS

Louis Mofsie critique vivement l’article de Vincent Canby, qui se montre déçu par le film : « *Granted, it is not a film without flaws, but criticism should be directed at the film as such, rather than the people it portrays.* » Mofsie, Louis. “Offensive,” *New York Times*, 7 juin 1970, AMPAS

Canby, Vincent. « Film : Seeking the American Heritage. Dustin Hoffman Stars in Little Big Man », *New York Times*, 15 décembre 1970, AMPAS

Cohen, Larry. “*Little Big Man* sure to do well at the boxoffice. Millar Produced, Penn Directed,” *The Hollywood Reporter*, 16 décembre 1970, AMPAS

(Murf?), “*Little Big Man (Color)*” *Variety*, 16 décembre 1970, AMPAS

Blevins, Winifred. « Penn’s ‘*Little Big Man*’ - Admirable » *Los Angeles Herald Examiner*, 22 décembre 1970, AMPAS

‘*Little Big Man*,’ *Motion Picture Exhibitor*, 23 décembre 1970, AMPAS

*Life*, *Our Indian Heritage*, 2 juillet 1971, volume 71, n°1

Kluge, P.F. “Half myth and half movie star, John Wayne rides a lost frontier. First and Last, a cowboy,” *Life*, Vol. 72, n°3, 28 janvier 1972

Camera Obscura Collective, *Camera Obscura* 1, automne 1976



Eder, Richard. "The Outlaw Josey Wales," *The New York Times*, 5 août 1976

Byron, Stuart. « The Searchers : Cult Movie of the New Hollywood », *New York Magazine*, Vol. 12, n°10, 5 mars 1979

Denby, David. "How the West Was Lost" *New York Magazine*, Vol. 23, n°45, 19 novembre 1990

Scott King, Coretta. « Yet, *Dances With Wolves* dances around real issue », *The Oregonian*, 5 décembre 1990

Leonard, John. « Talking About A Revolution, "... Making Sense of the Sixties is visually interesting (all that iconography), and Surprisingly Thoughtful, an Excellent Primer..." », *New York Magazine*, Vol. 24, N° 3, 21 janvier 1991

Dorris, Michael. "Indians in Aspic," *New York Times*, 29 février 1991

Travers, Peter. "The Searchers Rides Again," *Rolling Stone*, 10 juin 1993, AMPAS

Turan, Kenneth. « John Ford's Monument », *Los Angeles Times*, 20 juin 1993, AMPAS

Shoots the Ghost, "Good Indians Live, Bad Indians Die: A Critique of *Dances With Wolves*", 1993

Maslin, Janet. *The New York Metro Sunday*, 11 juin 1995, AMPAS

Walt Disney Pictures presents Pocahontas, BROCHURE, AMPAS

Lowery, Steve. « Pocahontas or Pawn », *Lifestyle*, 12 juin 1995, AMPAS

Provenzano, Tom. « Walt Disney's Animated Pocahontas Brings Native Americans Heroine to Life », *Drama-Logue*, 15-21 juin 1995, AMPAS

Morrison, Patt. "Perimeters, Pocahontas Soars as Indians Struggle," *Los Angeles Times*, 28 juin 1995, AMPAS

Caryn James, "Belle and Ariel Never Chose Duty Over Love," *The New York Times*, 18 juin 1995, p.13, AMPAS

Caryn James, "Belle and Ariel Never Chose Duty Over Love," *The New York Times*, 18 juin 1995 AMPAS

Provenzano, Tom. « Walt Disney's Animated Pocahontas Brings Native Americans Heroine to Life », *Drama-Logue*, 15-21 juin 1995, AMPAS

Chris Riemenschneider, "Pocahontas' Fans Prefer Happy Endings," *Los Angeles Times*, 26 juin 1995, AMPAS

Colt, George Howe. "Who Was Pocahontas? Disney Paints a Picture, but the Girl in the Mirror Remains Elusive," *Life*, juillet 1995, AMPAS

Tilton, Robert. In Colt, George Howe. "Who Was Pocahontas? Disney Paints a Picture, but the Girl in the Mirror Remains Elusive," *Life*, juillet 1995, AMPAS

Means, Russell. « Native Americans in Films », *People*, 3 juillet 1995, AMPAS

Pentecost, James. In Kershaw, Sarah. « Coming to Classroom : The Real Pocahontas Story », *The New York Times Education*, 12 juillet 1995, AMPAS

Kershaw, Sarah. « Coming to Classroom : The Real Pocahontas Story », *The New York Times Education*, 12 juillet 1995, AMPAS

Colt, George Howe. "Who Was Pocahontas? Disney Paints a Picture, but the Girl in the Mirror Remains Elusive," *Life*, juillet 1995, AMPAS

Shone, Tom. « Disney's not-so-noble savage », *The Sunday Times*, 8 octobre 1995, AMPAS

King, Susan. "Pocahontas, Revisited, A Direct-to-Video sequel From Disney Continues the Story of the Native American heroine," *Los Angeles Times*, 29 août 1998, AMPAS

Breea Willingham, "Interracial relationships make gains, National acceptance grows as marriage numbers increase," *The San Diego Union Tribune*, 3 juin 2004

Pacific Film Archive, 30 juillet 2004, AMPAS

Dargis, Manohla. "The New World (2005), When Virginia Was Eden, and Other Tales of History", *The New York Times*, 23 décembre 2005

Erickson, Steve. « What Should Win », *Los Angeles Magazine*, vol. 51, n°2, février 2006

"Still Vivid In Vista Vision," *Wall Street Journal*, 4 mars 2006, AMPAS

Scott, A. O. "The Searchers: How The Western Was Begun," *New York Times*, 11 juin 2006, AMPAS

*Courrier International*, Hors-série, De l'Arctique à la Terre de Feu, Fiers d'être Indiens, Politique, identité, culture, juin-juillet-août 2007

Smith, Ben. "Les mariages mixtes, dernier tabou américain", *Politico*, Arlington, in *Courrier international* N°991, du 29 octobre au 4 novembre 2009

### **Sources secondaires :**

Abbott, Elizabeth. *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*, Montréal, Fides, 2003

Abbott, Elizabeth. *Une histoire des maîtresses*, Montréal, Fides, 2004

- Agnel, Aimé. *L'homme au tablier, le jeu des contraires dans les films de Ford*, Rennes, La Part Commune, 2002
- Ainsa, Fernando. « L'invention de l'Amérique », *Diogenes*, Paris, n°145, 1989
- Albers, Patricia. Medicine, Beatrice. *The Hidden Half : Studies of Plains Indian Women*, Lanham, Londres, University Press of America, 1983
- Aleiss, Angela. *From Adversaries to Allies : The American Indian in Hollywood Films*, New York, Columbia University, 1991
- Aleiss, Angela. *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, Praeger Publishers , 2005
- Alfonsi, Laurence. « La censure par le marché cinématographique : définition et prospective », *L'image empêchée, Du côté de la censure*, Champs Visuels, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, L'Harmattan, N° 11, octobre 1998
- Ames, Kenneth M. "Political and Historical Ecologies," in Biolsi, Thomas. *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2004
- Amott, Teresa L. Matthaei, Julie A. *Race, Gender, and Work : a multi-cultural economic history of women in the United States*, South End Press, 1996
- Anderson, Lindsay. *John Ford*, traduction : Ives Trevian, Paris, Editions Ramsay, 1994
- Arnoldy, Edouard. « De la rumeur infinie des archives. Questions posées aux fins d'une histoire de la production culturelle ». In *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Journée d'études du groupe de recherche de l'INHA « Histoire du cinéma et histoire de l'art », novembre 2002, sous la direction d'Irène Bessière et Jean A. Gili, Institut National d'Histoire de l'Art, Maison des Sciences de l'Homme, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2002
- Ashcroft, Bill. Griffiths, Gareth. Tiffin, Helen. *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, 1995, in Singh, Amritjit. Schmidt, Peter. *Postcolonial Theory and the United States: race, ethnicity, and literature*, University Press of Mississippi, 2000
- Auerbach, Jerold S. *Explorers in Eden: Pueblo Indians and the Promised Land*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2008
- Bächler, Odile. *L'espace filmique : sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan, 2003
- Bachman, Gregg. « Still in the Dark – Silent Film Audiences », *Silent Cinema*, vol.9, n°1, Indiana University Press, 1997, p.23-48
- Baird, Robert D. *Category Formation and the History of Religions*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1991
- Banks, Cindy. « Women, Justice, and Custom : the Discourse of « Good Custom » and

« Bad Custom » in Papua New, Guinea and Canada », Howard, Gregory et Newman, Graeme. *Varieties of Comparative Criminology*, International Studies in Sociology and Social Anthropology, Vol. 80, Brill, Leiden, 2001

Barker-Benfield, G.J. et Clinton, Catherine. *Portraits of American Women : From Settlement to the present*, Oxford, New York, Oxford University Press US, 1998

Barron, Milton L. *The Blending American, Patterns of Intermarriage*, Chicago, Quadrangle Books, 1972

Behlmer, Rudy. *David O. Selznick*, *Cinéma Mémo*, Editions Ramsay, 1984

Bellour, Raymond. *Le western : approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographies*, Paris, Gallimard, 1993

Belton, John. *Movies and Mass Culture*, Piscataway, New Jersey, Rutgers University Press, 1996

Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité mécanique », in *L'homme, le langage et la culture : essais*, Denoël/Gonthier, Paris, 1974, chapitre VI, pp. 137-181

Benshoff, Harry M. et Griffin, Sean. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden (USA), Oxford (GB), Victoria (Australie), Wiley-Blackwell, 2004

Benson, Jackson J. *Under the Big Sky: A Biography of A.B. Guthrie Jr.*, University of Nebraska Press, 2009

Berkhofer Jr., Robert F. *The White Man's Indian, Images of the American Indian From Columbus to the present*, New York, Vintage Books, 1979

Bernd, Zila. « La quête d'identité : une aventure ambiguë », *Voix et Images*, vol.12, n°1, (34) 1986, pp.21-26

Bernstein, Alison R. *Toward a new era in Indian Affairs: American Indians and World War II*, Norman, University of Oklahoma Press, 1991

Bernstein, Matthew. *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, Piscataway, New Jersey, Rutgers University Press, 2000

Berry Sarah. *Screen Style, Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis, University of Minnesota, 2000

Berthelot, Jean-Michel. *Epistémologie des sciences sociales*, Paris, PUF, 2001

Beschloss, Michael. The National Archives. *Our Documents: 100 Milestones Documents from our National Archives*, New York, Oxford University Press US, 2006

Beverley, Robert. *The History and Present State of Virginia*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1947



Bhabha, Homi K. « Postmodernism / Postcolonialism », in Nelson Robert S. Shiff, Richard. *Critical Terms for Art History*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003

Biaya, T.K. "Femmes, spiritualité et pouvoir dans les récits de la Nouvelle France et du Kongo (XVIIe-XVIIIe siècle) », in Turgeon, Laurier. Delâge, Denys. Oullet, Réal. *Transferts culturels et métissages, Amérique / Europe, XVIe- XXe siècle, Cultural Transfer , America / Europe, 500 years of Interculturation*, L'Harmattan, 1996

Bidaud, Anne-Marie *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994

Birchard, Robert. *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2004

Black, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press, 1996

Block, Sharon, *Rape and Sexual Power in Early America*, Williamsburg, Virginia, The University of North Carolina Press, Published for the Omohundro Institute of Early American History and Culture, 2006

Bogliolo Bruna, Giulia, "Premiers regards des Occidentaux sur les Inuit au XVIe siècle," in *Destins croisés, Cinq siècle de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Unesco, Albin Michel, 1992

Bolt, Christine. *American Indian Policy and American Reform: Case Studies of the Campaign to assimilate the American Indians*, New York, Routledge, 1990

Bonnet, Audrey. *Pocahontas, princesse des deux mondes ; histoire, mythes et représentations*, Rennes, Editions Les Perséides, 2006

Bouchez, Pascal. *Filmer l'éphémère : récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007

Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, La Norme et la Marge*, Paris, Armand Colin, 2005

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, vol. 2, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994

Braz, Alebrt Raimundo. *The False Traitor: Louis Riel in Canadian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2003

Breines, Wini. « Postwar White Girls' Dark Others », in Foreman, Joel. *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, University of Illinois Press, 1997

Brion, Patrick. *Cinéma, le western*, Genève, Editions Liber, 1996

Brooks, James F. "'This Evil Extends Especially... to the Feminine Sex' : Negotiating Captivity in the New Mexico Borderlands," in Irwin, Mary Ann. Brooks, James. *Women and Gender in the American West*, University of New Mexico Press, 2004

Brown, Dee. *Ces dames de l'ouest*, Paris, Co-Edition Stock-Opéra Mundi, Editions Stock, 1974

Brown, Laura. "Amazons and Africans: Gender, Race, and Empire in Daniel Defoe," in *Women, "race," and Writing in the Early Modern Period*, Editions Margo Hendricks et Patricia Parker, New York, Routledge, 1994

Browne, Ray B. et Browne, Pat. *The Guide to United States Popular Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001

Brownlow, Kevin. *The Parade Gone by*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996

Brym, Robert J. Lie, John. *Sociology : Your Compass for a New World*, Troisième édition, Belmont, CA, Thomson Wadsworth, 2007

Budd, David H. *Culture Meets Culture in the Movie. An Analysis East, West, North and South with Filmographies*, McFarland and Company, Inc., 2002

Buhle, Paul. Wagner, Dave. *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005

Burch, N. *De la beauté des Latrines, Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007

Burchill, Julie. *Girls on Film*, Londres, Virgin, 1986

Buscombe, Edward. "Injuns!" *Native Americans in the Movies*, Reaktion, 2006

Caïra, Olivier. *Hollywood face à la censure, Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005

Cameron, Kenneth M. *American on Film, Hollywood and American History*, New York, The Continuum Publishing Company, 1997

Card, James. *Seductive Cinema, The Art of Silent Film*, New York, Alfred A. Knopf, 1994

Carter, Sarah. *Aboriginal people and Colonizers of Western Canada to 1900*, Themes in Canadian Social History, Toronto, University of Toronto Press, 1999

Casetti, Francesco. *Les théories du cinema depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999

Castiglia, Christopher. *Bound and Determined*, Smith, William Clay Kinchen, *Revising Captivity Narratives*, a dissertation presented to the graduate school of the University of Florida in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Florida, 2002

Castillo, Edward D. «Dances With Wolves », in Shohat, Ella. Stam Robert. Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media, Piscataway, NJ, Rutgers University Press, 2003

Chafe, William Henry. *The Unfinished Journey : America since World War II*, Oxford, New York, Cinquième Edition, Oxford University Press, 2003

Chaffray, Stéphanie. « Corps, territoire et paysage à travers les images et les textes viatiques en Nouvelle France (1701-1756) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol.59, n° 1-2, 2005

Chartier, Roger. « La vérité entre fiction et histoire », in De Baecque, Antoine. Delage, Christian. *De l'histoire au cinéma*, Collection Histoire du temps présent, Editions Complexe, 1998

Charyn, Jerome. *Movieland*, Paris, Stock, 1990

Chomsky, Noam. *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1988

Christian, Charles Melvin & Bennett, Sari. *Black Saga: The African American Experience*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1995

Christol, Hélène. « Essai de cartographie du territoire : The Big Sky de Howard Hawks et l'expédition de Lewis et Clark », in Lagayette, Pierre. *Thomas Jefferson et l'Ouest : l'expédition de Lewis et Clark*, CAPES/Agrégation Anglais, Paris, Ellipses, 2005

Chyng Feng Sun, "Ling Woo in Historical Context: The New Face of Asian American Stereotypes on Television," Dines, Gail. McMahon Humez, Jean *Gender, Race, and Class in Media: a Text-Reader*, Londres, New Delhi, Sage Publications Inc., Thousand Oaks, 2003

Cieutat, Michel. « La femme dans le western ou la star anonyme », Camy, Gérard. *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, Directeur : Guy Hennebelle, Cinémaction, 1998

Clark, D. Anthony Tyee. "American Indian Peoples," in Johnson, Benjamin. *Making of the American West, People and Perspectives*, Santa Barbara, ABC-CLIO Inc, 2007

Clarkin, Thomas. *Federal Indian Policy in the Kennedy and Johnson Administration 1961-1969*, University of New Mexico, 2001

Clee, Paul. *Before Hollywood : from Shadow Play to the Silver Screen*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2005

Clement, Jesse. *Noble Deeds of American Women ; with Biographical Sketches of some of the more prominent*, Introduction de Lydia Howard Sigourney, New York et Auburn, Miller, Orton & Mulligan, 1855

Clerici, Naila, « Montagnais et Québécois : Cultures et droits en confrontation », in Mosseto, Anna Paola. *Paroles et Images Amérindienne du Québec*, Actes du séminaire

international du CISQ à Bologne (2-3 décembre 2004) Pendragon, 2005

Collomp, Catherine. Cottret, Bernard. Savin, Ada. Chandler, John. Ledru, Raymond. *Histoire de l'Amérique du Nord, Etats-Unis et Canada, Une anthologie, du XVII au XX siècle*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2001

Collot, Michel. *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997

Cook, Peter. Department of History, Nipissing University, Reconstruire les cultures politiques des sociétés amérindiennes à l'époque du contact avec l'Europe : défis, pièges et épiphanies, 14 mars 2008 à l'Université du Québec à Montréal

Corkin, Stanley. *Cowboys as Cold Warriors: Western and U.S. History*, Philadelphie, Temple University Press, 2004

Corkin, Stanley. *Realism and the Birth of the Modern United States: Cinema, Literature, and Culture*, Athens, University of Georgia Press, 1996

Côté, Luc. Daigle, Jean-Guy, *Publicité de masse et masse publicitaire : le marché québécois des années 1920 aux années 1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1999

Courtney, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation : Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967*, Princeton, Princeton University Press, 2005

Craats, Rennay. *History of the 1980s*, Manlato, MN, Weigl Publishers Inc., 2001

Crafton, Donald. *The Talkies : American Cinema's transition to Sound, 1926-1931*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1999

Dagenais, Daniel. « Le suicide comme meurtre d'une identité », *Recherches sociographiques*, vol.48, n°3, 2007, pp 139-160

Dagle, Joan. "Linear Patterns and Ethnic Encounters in the Ford Western," Studlar, Gaylyn et Bernstein, Matthew. *John Ford made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*, Bloomington, Indiana University Press, 2001

Davis, Robert Murray. *Playing Cowboys. Low Culture and High Art in the Western*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992

De Baecque, Antoine. *Histoire et cinéma*, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, Scérén-CNDP, 2008

De Grazia, Edward. Newman, Roger K. *Banned films. Movies, Censors and the First Amendment*, New York, Bowker Company, 1982

De la Bretèque, François. « Le paysage dans le western », in Camy, Gérard. *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, Directeur : Guy Hennebelle, Cinémaction, 1998



- Dean, John. *American Popular Culture*, Univers anglo-américain, Presses Universitaires de Nancy, 1992
- Dearborn, Mary V. *Pocahontas's Daughters, Gender and Ethnicity in American Culture*, Oxford University Press, 1986
- Delage, Christian. « Cinéma, enfance de l'histoire », in *De l'histoire au cinéma*, Antoine De Baecque, Christian Delage, Collection Histoire du temps présent, Editions Complexe, 1998
- Delâge, Denys. « Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elle à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines ? », in Turgeon, Laurier. Delâge, Denys. Oulet, Réal. *Transferts culturels et métissages, Amérique / Europe, XVIe- XXe siècle, Cultural Transfer , America / Europe, 500 years of Interculturation*, L'Harmattan, 1996
- Delanoë, Nelcya, Roskowski, Joelle. *Voix Indiennes, voix américaines, les deux visions de la Conquête du Nouveau Monde*, Paris, Albin Michel, 2003
- Delanoë, Nelcya. Roskowski, Joelle. *Les Indiens dans l'histoire américaine*, Paris, Armand Colin, 1996
- Deloria, Vine. *The Indian Reorganization Act: Congresses and Bills*, Norman, University of Oklahoma Press, 2002
- Denton, James F. "The Red Man Plays Indian," in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, Ames, The Iowa State University Press, 1980
- Derounian-Stodola, Kathryn Zabelle. "Captivity and the Literary Imagination," Bauer, Dale M. & Gould Philip, *The Cambridge Companion to Nineteenth-century American Women's Writing*, Cambridge, New York, Port Melbourne, Madrid, Cape Town, Cambridge University Press, 2001
- Destrempe, Hélène. Lüsebrink, Hans-Jürgen. « Liminaire, Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et image », Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois Rivières, *Tangence*, n°85, automne 2007
- Dick, Bernard F. *Radical Innocence : A Critical Study of the Hollywood Ten*, Lexington, University Press of Kentucky, 1989
- Dick, Bernard F., *Engulfed: The Death of Paramount Pictures and the Birth of Corporate Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001
- Dickason, Olive Patricia. *The Myth of the Savage and the Beginnings of French Colonialism in the Americas*, Edmonton, University of Alberta Press, 1984
- Dmytryk, Edward. *Odd Man out : A Memoir of the Hollywood Ten*, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 1996

- Doane, Mary Anne. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991
- Dorais, Louis-Jacques. *La parole Inuit : langue, culture et société dans l'Arctique Nord-américain*, Paris, Peeters, 1996
- Douglas Smith, J. "The Campaign for Racial Purity and the Erosion of Paternalism in Virginia, 1922-1930, Nominally White, Biologically Mixed, and Legally Negro," *The Journal of Southern History*, Vol. 68, No. 1, Février 2002
- Drinnon, Richard. « The Metaphysics of Empire Building : American Imperialism in the Age of Jefferson and Monroe », in Krenn, Michael L. *The Impact of Race on U.S. Foreign Policy, A Reader*, Garland Publishing, Inc., A Member of the Taylor & Francis Group, 1999
- Drinnon, Richard. *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire Building*, University of Oklahoma Press, 1997
- Drowne, Kathleen Morgan. Huber, Patrick. *American Popular Culture Through History: The 1920's*, Westport, CT, Greenwood Press, 2004
- Dumenil, Lynn. *The Modern Temper, American Culture and Society in the 1920s*, New York, Hill and Wang, A Division of Farrar, Straus & Giroux, 1995
- Dunn, Carolyn. "The Trick is Going Home: Secular Spiritualism in Native American Women's Literature," in Hernandez-Avila, Ines. *Reading Native American Women, Critical/Representative Representations*, Oxford, Rowman Altamira, 2005
- Durafour, Jean-Michel. *Hawks, cinéaste du retrait*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007
- Dworkin, Andrea. *Woman hating*, New York, Dutton, 1974
- Dyer, Thomas G. *Theodore Roosevelt and the Idea of Race*, Thompson-Shore, Inc, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1992
- Eckstein, Arthur M. "Darkening Ethan : John Ford's 'The Searchers' (1956) from Novel to Screenplay to Screen, *Cinema Journal*, Vol. 38, N°1, Autumn 1998, pp 3-24
- Egan, Tracie. *Primary Sources of Famous People in American History*, Cynthia Ann Parker, *Comanche Captive*, New York, The Rosen Publishing Group, 2004
- Epstein, Edward Jay. *The Big Picture: Money and Power in Hollywood*, Random House Trade Paperbacks, New York, 2006
- Erwin, Edward. *The Freud Encyclopedia : Theory, Therapy, and Culture*, New York, Routledge, 2002

Evans, Peter W. « From Maria Montez to Jasmine : Hollywood's Oriental Odalisques », in Santaolalla, Isabel. *"New" Exoticism: Changing Patterns in the Construction of Otherness*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000

Everson, William K. *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978

Faery, Rebecca Blevins. *Cartographies of Desire, Captivity, Race and Sex in the Shaping of an American Nation*, Norman, University of Oklahoma Press, 1999

Fausto-Sterling, Anne, « Gender, Race, and Nation : The Comparative Anatomy of "Hottentot" Women in Europe, 1815-17 », Wallace-Sanders, Kimberly. *Skin Deep, Spirit Strong: The Black Female Body in American Culture*, University of Michigan, 2002

Feng, Peter X. *Screening Asian Americans*, Piscataway, NJ, Rutgers University Press, 2002

Ferber, Abby L. *White Man Falling; Race, Gender, and White Supremacy*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman and Little Field Publixhers, Inc, 1998

Fielder, Leslie A. *The Return of the Vanishing American*, London, Paladin, 1972

Fischer, Kirsten. "The Imperial Gaze: Native American, African American, and Colonial Women in European Eyes," in Hewitt, Nancy A. *A Companion to American Women's History*, Malden, MA, Blackwell, 2002

Fishbein, Leslie. "Hollywood's Harlots, 1900-1930: Fallen Women and the American Dream Machine," Toplin, Robert Brent. *Hollywood as Mirror, Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*, Westport, CT, Greenwood Press, 1993

Fitzgerald, Kathleen J. *Beyond White Ethnicity : Developing a Sociological Understanding of Native American Identity Reclamation*, Lanham, MD, Lexington Books, 2007

Fixico, Donald. *The American Indian Mind in a linear World : American Indian Studies and Traditional Knowledge*, New York, Londres, Routledge, 2003

Florey, Robert. *Hollywood Années Zéro*, Paris, Cinéma Club Seghers, 1972

Fojas, Camilla. "Mixed Race Frontiers : Border Westerns and the limits of 'America'", in Beltran, Mary. Fojas, Camilla. *Mixed Race Hollywood*, New York, Londres, New York University Press, 2008

Forbes, Jack D. *Africans and Native Americans, The Language of race and the evolution of Red Black Peoples*, 2<sup>nd</sup> Edition, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1993

Ford, Charles. *Histoire du Western*, Paris, Albin Michel, 1976

Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971

Foveau, Georges. « Le trappeur, père indigne de l'Amérique », Camy, Gérard. *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, Directeur : Guy Hennebelle, Cinémaction, 1998

François de la Bretèque, « Le film en costumes : un bon objet », *Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro*, CinémAction, n°65, 1992

French, Philip. « The Indian in the Western Movie », in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, Ames, The Iowa State University Press, 1980

French, Philip. *Westerns, Aspects of a Movie Genre*, Londres, Secker & Warburg Limited, 1973

Friar, Ralph E. et Natasha A. Friar. *The Only Good Indian... The Hollywood Gospel*, New York, Drama Book Specialists / Publishers, 1972

Gardies, André. *Le conteur de l'ombre, essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas, 1999

Garrait-Bourrier, Anne. « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête / The Visual Representation of the Indian in American Cinema: from the Manipulation of Image to its Conquest », *Revue Lisa*, Numéro Vol. 2, n°6, Arts and American Minorities: an Identity Iconography? 2004

Gevinson, Alan. *American Film Institute Catalog, Within our Gates : Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, Film Entries, American Film Institute, University of California Press, 1997

Girard, René. *Violence and Sacred*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977

Gish Bernt, Christina. "Voices in the Era of Silents: An American Indian Aesthetic in Early Silent Film," *Native Studies Review* 16, No 2, 2005

Gitlin, Martin. *Audrey Hepburn, A Biography*, Westport, CT, Greenwood Publishing Group, 2009

Godbeer, Richard. "Eroticizing the Middle Ground, Anglo-Indian Sexual Relations along the Eighteen-Century," in Hodes, Marta Elizabeth. *Sex, Love Race : Crossing Boundaries in North American History*, New York, University Press, 1999

Gold Thwaites, Reuben. "Early Western Travels, 1748-1846, A Series of Annotated Reprints of some of the best and rarest contemporary volumes of travel, descriptive of the Aborigines and Social and Economic Conditions in the Middle and Far West, during the Period of Early American Settlement," Volume 5, *Bradbury's Travels in the Interior of America 1809-1811*, A.H.Clark, Cleveland Ohio, 2007

Gonzalez, Christian. *Le Western*, Paris, Que sais-je, Presses Universitaires de France, 2000  
Gotteri, Nicole. *Le western et ses mythes : les sources d'une passion*, Paris, Bernard Giovanangeli, 2005

Grande, Sandy. *Red Pedagogy : Native American Social and Political Thought*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004



Greenfield, John. "Transforming the Stereotype : Exotic Women in Shelley's *Alastor* and *The Witch of Atlas* », Marilyn Demarest Button & Toni Reed, *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*, Greenwood Publishing Group, Westport, CT, 1999

Griffith, Linda A. *When the Movies Were Young*, New York, Arno Press Inc., 1977

Griffith, Robert. Baker, Paula. *Major Problems in American History Since 1945*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 2001

Grinnel, George Bird. *The Fighting Cheyennes*, Norman, University of Oklahoma Press, 1955

Gruzinski, Serge, « Les Indiens du Mexique face à la conquête espagnole : du chaos aux premiers métissages », in *Destin Croisés, Cinq Siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, Albin Michel/UNESCO, 1992

Guthrie, Alfred Bertram. *The Big Sky*, New York, First Mariner Books, 2002

Gutierrez Estevez, Manuel. « La colonisation du corps. L'autre dans les affections dont souffre le Maya du Yucatan. », in *Culture et colonisation en Amérique du Nord : Canada, Etats-Unis, Mexique*, Jaap Lintvelt, Réal Ouellet, Hub Hermans, Sillery, Septentrion, 1994

Hall, Kim F. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1995

Hallet, Hilary. « L'émigration des femmes et les débuts d'Hollywood », in Lillo, Natacha. Rygiel, Philippe. *Images et représentations du genre en migration : mondes atlantiques XIXe-XXe siècles*, Paris, Editions Publibook, 2007

Hassrick, Royal B. *The Sioux, Life and Customs of a Warrior Society*, volume 72 The Civilization of the American Indian Series, Norman, University of Oklahoma Press, 1988

Hasumi, Shiguehiko. « Cinéma asiatique, singulier et universel – *Oyuki la vierge* de Mizoguchi dans le réseau intertextuel filmique » in Meschonnic, Henri & Shigehiko Hasumi. *La modernité après le post-moderne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002

Hauptman, Laurence M. "Governor Theodore Roosevelt and the Indians of New York State," *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol.119, N°1, February 1975

Hauptman, Laurence M. *Seven Generations of Iroquois Leadership: the Six Nations since 1800*, New York, Syracuse University Press, 2008

Havard, Gilles. *Empire et métissage. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut*, Québec, Septentrion, 2003

Hawkins, Mike. *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945 : Nature as Model and Nature as Threat*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

- Hayward, Susan. *Cinema Studies : The Key Concepts*, Troisième Edition, New York, Routledge, 2006
- Hébert, Pierre. Lever, Yves. Landry, Kenneth. *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006
- Hershfield, Joanne. *Imagining la Chica Moderna : Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008
- Hershfield, Joanne. *The Invention of Dolores Del Rio*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000
- Herzberg, Bob. *Savages and Saints : The Changing Image of American Indians in Westerns*, Jefferson, Caroline du Nord, McFarland, 2008
- Hewitt, William L. "Genocide and redemption in the Modern Western," Friedman, Jonathan C. *Performing Difference : Representations of the "Other" in Film and Theater*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2009
- Hiaasen, Carl. *Team Rodent, How Disney Devours the world*, New York, The Ballantine Publishing Group, 1998
- Hilger, Michael. *The American Indian in Film*, The Scarecrow Press Inc, 1986
- Hitt, Jim. *The American West From Fiction (1823-1976) into Film (1909-1986)*, Chapel Hill, NC, McFarland and Company, Inc. Publishers, 1990
- Hoebeke, Stéphane. *Sexe et stéréotypes dans les médias*, Paris, Editions L'Harmattan, 2008
- Hoffman, Donald. « Whose Home on the Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latino Americans in the Revisionist Western », *Melus*, Vol.22, N°2, Popular Literature and Film, Été 1997, pp.45-59
- Hornborg, Alf. "Undermining Minority," in Paulson, Susan et Gezon, Lisa L. *Political Ecology across Spaces, Scales, and Social Groups*, The State University of New Jersey, Rutgers University Press, 2005
- Horne, Gerald. *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950 : Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, Austin, The University of Texas Press, 2001
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993
- Huhndorf, Shari M. *Going Native, Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2001
- Inglis, Ruth A. *Freedom of the movies, A Report on Self-Regulation from The Commission on Freedom of the Press*, Chicago, The university of Chicago Press, 1947
- Isenberg, Andrew C. *The Destruction of the Bison: An Environmental History, 1750-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001

- Ishaghpour, Youssef. *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004
- Jaccoud, Mylène. "Les femmes autochtones et la justice pénale", *Criminologie*, vol.25, n°1, 1992, pp 65-85
- Jackson Jr, John P. et Weidman, Nadine M. *Race, Racism, and Science: Social Impact and Interaction*, Santa Barbara, ABC-CLIO Inc., 2004
- Jaimes Guerrero, M.A. « "Patriarchal Colonialism" and Indigenism: Implications for Native Feminist Spirituality and Native Womanism », *Hypatia*, Vol. 18, N°2, Indigenous Women in the Americas, Spring 2003, pp.58-69
- Jay, Gregory S. "'White Man's Book No Good': D.W.Griffith and the American Indian," *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 4., été 2000
- Jean-Louis Rieupeyrou, *La grande aventure du western, du Far-Ouest à Hollywood (1894-1963)*, Les Editions du Cerf, 1964
- Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Editions Stock, 2004
- Kaledin, Eugenia. *Daily Life in the United States, 1940-1959 : Shifting Worlds*, Westport, CT, Greenwood Press, 2000
- Kammen, Michael. *Mystic Chords of Memory : The Transformation of Tradition in American Culture*, New York, Knopf, 1991
- Kasdan, Margo. Tavernetti, Susan. « Native Americans in a Revisionist Western, *Little Big Man* (1970) », in Collins, Peter C. O'Connor John. *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003
- Kaufmann, Donald L. "The Indian as Media Hand-me-Down," in Bataille, Gretchen M. Silet, Charles L.P. *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, Ames, The Iowa State University Press, 1980
- Keiser, Albert. *The Indian in American Literature*, Newfork, Oxford University Press, 1933; reprint, Octagon Books, New York, 1975
- Khoo, Olivia. *The Chinese Exotic : Modern Diasporic Femininity*, Hong Kong University Press, 2007
- Klein, Laura Frances. Ackerman, Lillian Alice. *Women and Power in Native North America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1995
- Koselleck, Reinhart. « Concept d'histoire », *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1997
- Koshy, Susan, *Sexual Naturalization : Asian Americans and Miscegenation*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2004

- Kuhn, Annette. Radstone, Susannah. *The Women's Companion to International Film*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994
- Kylpatrick, Jacquelyn "Hollywood Indians," in Wishart, David J. *Encyclopedia of the Great Plains*, Center for Great Plains Studies, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004
- Kylpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999
- Lafeber, Walter. *The American Age, United States Foreign Policy at Home and Abroad, 1750 to the Present*, Second Edition, New York, Londres, W.W.Norton & Company, 1994
- Lagny, Michèle. « L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire », in *Film/Mémoire*, Presses Universitaires de Vincennes, Hors cadre, 1991, in « Lieu de mémoire, mémoire des lieux » Aurélien Portelli, (résumé du séminaire, CMMC), 16 janvier 2004
- Lalonde, Robert. *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982
- Lanker, Brian. Summer, Barbara. *I Dream A World : Portraits of Black Women Who Changed America*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1989
- Lapsley, Robert. Westlake, Michael, *Film Theory : An Introduction*, Deuxième Edition, Manchester, New York, Manchester University Press, 2006
- Laroche, Maximilien. « L'américanité ou l'ambiguïté du 'je' », *Etudes littéraires*, vol.8, n°1, avril 1975, p.103-128
- Larriessy, Edward. *Romanticism and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- Laugrand, Frédéric. *Mourir et renaître, la réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien, 1890-1940*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2002
- Laurent Veray, « L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », in 1895, n° 41, spécial Archives sous la direction de Valérie Vignaux, octobre 2003
- Lawson, John Howard. *Le cinéma, art du XXe siècle*, traduit de l'américain par Marianne Gallet, Paris, Buchet / Chastel, 1965
- Lee, Richard B. Heywood Daly, Richard. *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Cambridge University Press, 1999
- Leff, Leonard J. Simmons, Jerold L. *The Dame in the Kimono, Hollywood, Censorship and the Production Code from the 1920s to 1960s*, New York, Grove Weidenfeld, 1990
- Leguèbe, Eric. *Le cinéma américain par ses auteurs*, Paris, Editions Guy Authier, 1977
- Lemire, Elise. *Miscegenation. Making Race in America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002



Lenihan, John H. *Showdown : Confronting Modern America in the Western Film*, Champaign, University of Illinois Press, 1985

Leo Lemay, J. A. *Did Pocahontas Save Captain John Smith? The Pocahontas Episode in Smith's Writings*, Athens, University of Georgia Press, 1992

Leutrat Jean-Louis. « Le père dans ses œuvres, ou D.W. Griffith et le western », *D. W. Griffith, Colloque international*, sous la direction de Jean Mottet, Paris, Publications de la Sorbonne, Editions L'Harmattan, 1984

Leutrat, Jean-Louis. *L'alliance brisée : le western des années 1920*, Lyon, Institut Lumière, Presses Universitaires de Lyon, 1985

Leutrat, Jean-Louis. *Le western*, Paris, Armand Colin, 1973

Leutrat, Jean-Louis. Liandrat-Guigues, Suzanne. *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le Western*. Ed. Armand Colin, 1990

Lewis, David Rich. "American Environmental Relations," in Sackman, Douglas Cazaux. *A Companion to American Environmental History*, Malden, Oxford, Chichester, Blackwell Companions to American History, Wiley-Blackwell, 2010

Lhamon, Jr. W.T. *Deliberate Speed : The Origins of A Cultural Style in the American 1950s*, Harvard University Press, 2002

Little Jr., A. L. *Shakespeare Jungle Fever, National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000

Littlefield, Alice. Knack, Martha C. *Native Americans and Wage Labor: Ethnohistorical Perspectives*, Norman, University of Oklahoma Press, 1996

Locke, Raymond Friday. *The Book of the Navajo*, Los Angeles, Mankind Publishing Company of Los Angeles, 6ème édition, 2001

Lopez, Ana M. « Are All Latins From Manhattan ? Hollywood, Ethnography, and Cultural Colonialism », *Mediating Two Worlds : Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, FBI Publishing, 1993, p 404-424

Lucci, Gabriele. *Le western*, Paris, Edition Hazan, 2006

Lüsebrink, Hans-Jürgen. « 'Métissage'. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Etudes littéraires*, vol.25, n°3, 1993, p 93-106

Macey, David. *Lacan in Contexts*, Londres, Verso, 1988

Maligne, Olivier. *Les nouveaux Indiens : une ethnographie du mouvement indianophile*, CELAT, Presses de l'Université Laval, 2006

Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*, Oxford, Malden, MA, Blackwell, 2003

- Mancini Billson, Janet. Mancini, Kyra. *Inuit Women: Their Powerful Spirit in a Century of Change*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007
- Marchetti, Gina. *Romance and the Yellow Peril, Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993
- Marientras, Elise. *La Résistance Indienne aux Etats-Unis du XVIe siècle au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1980
- Marti, Jean-Christophe. *Gershwin (1898-1937)*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2000
- Martin, Biddy. "Feminism, Criticism and Foucault", *New German Critique* 27, 1982
- Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*, Paris, Les Editions du Cerf, 2001
- Marubbio, M. Elise. *Killing the Indian Maiden, Images of Native American Women in Film*, The University Press of Kentucky, 2006
- Maurois, André. *Histoire Parallèle des U.S.A. 1917 1960*, Paris, Presses de la Cité, 1962
- Maury, Cristelle. « 'The Dark Side of the Wartime Experience' ? Calling Into Question Feminist Film Noir Theory », in Stokes, Melvyn. Menegaldo, Gilles. *Cinéma et histoire, Film and History*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2008
- May, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, University of Chicago Press, 2002
- McBride, Bunny. *Women of the Dawn*, First Bison Books Printing, 1999
- McCarthy, Todd. *Howard Hawks, The Grey Fox of Hollywood*, New York, Grove Press, 1997
- McCossan, John Anthony. *Books and Reading in the Lives of Notable Americans: A Biographical Sourcebook*, Westport, CT, Greenwood Press, 2000
- McGilligan, Patrick. *Backstory 1 : Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986
- McLaughlin, Robert L. Parry, Sally E. *We'll always have the Movies, American Cinema during World War Two*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006
- Meek, Barbra A. "And the Injun goes "How!": Representations of American Indian English in White Public Space," in *Language and Society*, vol.35, n°1, p.93-128, 2006
- Mellen, Joan. *Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film*, Londres, ELM Tree Books, 1977
- Menchaca, Martha. « The Anti-Miscegenation History of the American Southwest, 1837 to 1970, Transforming Racial Ideology into Law », *Cultural Dynamics*, Sage, 2008

Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Routledge, 1994

Mercier, Guy. « La conquête de l'Amérique : de l'Utopie à la gestion du bonheur », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 38, n°105, 1994, p.445-451

Metz, Christian. « Phenomenology Approaches to Film, On the Impression of Reality in the Cinema », *Film Language, A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, 1974

Michno, Gregory F. et Michno, Susan. *Circle the Wagons !: Attacks on Wagon Trains in History and Hollywood Films*, Jefferson, NC, McFarland, 2008

Mihesuah, Devon Abbott. *Indigenous American Woman : Decolonization, Empowerment, Activism*, Lincoln, University of Nebraska, 2003

Miller, Bruce G. "Contemporary Tribal Codes and Gender Issues" in Champagne, Duane. *Contemporary Native American Cultural Issues*, Walnut Creek, AltaMira, 1999

Miller, John Chester. *The Wolf by the Ears: Thomas Jefferson and Slavery*, New York, Free Press, 1977

Miller, Mary Jane « The CBC and Its Presentation of the Native Peoples in Television Drama », in Norris Nicholson, Heather. *Screening Culture : Constructing Image and Identity*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2003

Millum, Trevor. *Images of Women Advertising in Women's Magazines*, Londres, Chatto and Windus, 1975

Mitchell, W.J.T. "Imperial Landscape," *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994

Morency, Jean. « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n°85, 2007

Morin, Georges-Henri. *Le Cercle Brisé, L'image de l'Indien dans le western*, Paris, Payot, 1977

Morin, Karen M. "British Women Travellers and Constructions of Racial Difference across the Nineteenth-Century American West," *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol.23, N°3, 1998, pp.311-330

Mottet, Jean. *L'invention de la scène américaine, Cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998

Mourlet, Michel. *Cecil B. DeMille*, Paris, Cinéma d'aujourd'hui, éditions Seghers, 1968

Musser, Charles. "Ethnicity, Role-Playing, and American Film Comedy: From Chinese Laundry Scene to Whoopee (1849-1930)," p 39-81, in Friedman, Lester D. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1991

Nacache, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*, sous la direction de Francis Vanoye, Paris, Armand Colin, 2005

Namias, June. *White Captives : Gender and Ethnicity on the American frontier*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1993

Navarro, Marysa. Sanchez Korrol, Virginia. Ali, Kecia. *Women in Latin America and Caribbean: Restoring Women to History*, Bloomington, Indiana University Press, 1999

Negra, Diane. *Off White Hollywood. American Culture and Ethnic Female Stardom*, Londres, New York, Routledge, 2001

Nora, Pierre. « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1984

Noriega, Chon A. "Birth of the Southwest: Social Protest, Tourism, and D.W. Griffith's *Ramona*", in Bernardi, Daniel. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1996

Norwood, Vera. *Made From This Earth : American Women and Nature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1993

O'Brien, Sharon. *American Indian Tribal Governments*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993

O'Connor, John E. "A Reaffirmation of American Ideals : Drums Along the Mohawk", in O'Connor, John E. Jackson, Martin A. *American History / American Film : Interpreting the Hollywood Image*, New York, The Ungar Publishing Company, 1988

Olson, James Stuart. Wilson, Raymond. *Native Americans in the Twentieth Century*, Champaign, University of Illinois Press, 1986

Ortoli, Philippe. « L'envers du décor, La représentation de la violence générée par le « Code de la pudeur » », in *L'image empêchée, Du côté de la censure*, Champs Visuels, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, L'Harmattan, N° 11, octobre 1998

Oshana, Maryann. « Native American Women in Western : Reality and Myth », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, VOL. 6, No. 3., Automne 1981, pp. 46-50

Ouellet, Réal. Beaulieu, Alain. *Rhétorique et conquête missionnaire : le jésuite Paul Lejeune*, Sillery, Les éditions du Septentrion, Célat, 1993

Pack, Sam. « The Best of Both Worlds : Otherness, Appropriation, and Identity in "Thunderheart" », in *Wicazo Sa Review*, Vol.16, N°2, Film and Video, Automne 2001, p.97-114

Pal-Lapinski, Piya. *The Exotic Woman in Nineteenth Century British Fiction and Culture, A Reconsideration*, Lebanon, University of New Hampshire Press, 2005



Parish, James Robert. Pitts, Michael R. *The Great Western Pictures*, Lanham, The Scarecrow Press, 1976

Pascoe, Peggy. « Race, Gender, and Intercultural Relations : the Case of Interracial Marriage », in Irwin, Mary Ann. Brooks, James. *Women and Gender in the American West*, Albuquerque, The University Press of New Mexico, 2004

Pauwels, Marie-Christine. *Civilisation américaine*, Cinquième édition, Paris, Hachette Supérieur, 2006

Péan, Stanley. « L'Amérique : une fiction ? : quelques considérations sur l'Amérique 'états-unienne', réelle et fictive, et *La première personne* de Pierre Turgeon », *Urgences*, n°34, 1991, pp 20-33

Pearce, Roy Harvey. "The Significance of the Captivity Narrative," *American Literature*, vol.19, N°1, mars 1947

Pearson, Roberta E. "Indianism ? Classical Hollywood's Representation of Native Americans," in Bernardi, Daniel. *Classic Hollywood, Classic Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001

Pécha, Laurent. *La Censure cinématographique aux Etats-Unis*, Paris, Editions Dixit, 2000  
Penn, Arthur. Chaiken, Michael. Cronin, Paul. *Arthur Penn : Interviews*, University Press of Mississippi, 2008

Pollock Sturdevant, Sandra. Stoltzfus, Brenda "Disparate Threads of the Whole: An Interpretive Essay," *Let the Good Times Roll: Prostitution and the U.S. Military in Asia*, New York, The New Press, 1993

Pollock, Griselda. " Feminism / Foucault – Surveillance / Sexuality," in Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith P. F. Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanovre, Wesleyan University Press, 1994

Ponte, Cecilia. « Au carrefour du réalisme merveilleux », *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique. Actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988*, coll. « Essais », n°5, Québec, GRELCA, 1988, p.99-100

Porter, Joy. Roemer, Kenneth M., *The Cambridge Companion to Native American Literature*, Cambridge University Press, 2005

Potter, Claire Bond. « The Problem of the Color Line: Segregation, Politics, and Historical Writing », *Cultural Critique*, No. 38, Hiver, 1997-1998

Price, John A. « The Stereotyping of North American Indians in Motion Pictures », *Ethnohistory*, Vol.20, N°2, Spring 1973, pp.153-171 et dans Gretchen Bataille M. & Charles L.P. Silet, *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, Ames, The Iowa State University Press, 1980

Projansky, Sarah. *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Cultures*, NYU Press, 2001

Ramirez, Pablo. « Romance and Manifest Destiny: Creating Equitable Social Relations by Crossing Cultural Boundaries », Lagayette, Pierre. *L'échange : modalités et représentations, Exchange: Practices and Representations*, PUPS, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005

Ramusack, Barbara N. Sievers, Sharon L., *Women in Asia, Restoring Women to History*, Bloomington, Indiana University Press, 1999

Rayna Green, "The Pocahontas Perplex: The Image of Indian Women in American Vernacular Culture," *Massachusetts Review* 16, No 4, 1995

Reed, Thomas Vernon. *The Art of Protest : Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005

Reeves Sanday, Peggy. *Female Power and Male Dominance : On the Origins of Sexual Inequality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981

Reinhardt, Akim. D. "Native America, The Indigenous West," in Hausladen, Gary J. *Western Places, American Myths : How we Think About the West*, Reno, University of Nevada Press, 2003

Rezé, Michel. Bowen, Ralph. *Key Words in American Life – Understanding the United States*, Paris, SESJM-Armand Colin, 1998

Rhode, Eric. « Why Neo-Realism Failed », Sight and Sound, hiver 1960-1961, in Lawson, John Howard. *Le cinéma, art du XX siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1965

Ricard, Serge. « Des Aryens aux Cow-boys : théorisation raciale et Destinée Manifeste », in Clary, Françoise. *La Destinée Manifeste des Etats-Unis au 19<sup>e</sup> siècle : Aspects culturels, géopolitiques et idéologiques*, Colloque de l'ERAC-CETAS, Publications de l'Université de Rouen avec le concours du Conseil Général de Seine Maritime, 2000

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

Rieupeyrat, Jean-Louis. *Histoire des Apaches, la fantastique épopée du peuple de Geronimo – 1520-1981*, Paris, Albin Michel, 1987

Riley, Glenda. *Women and Nature : Saving the "Wild" West*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999

Ringgold, Gene. Bodeen, Dewitt. *The Films of Cecil B. DeMille*, New York, The Citadel Press, 1969

Rodriguez, Marta. « Mémoire et Futur », *Lumières Cinéma, Premières Nations*, Association Québécoise des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision, Collection 1992 / automne, numéro 32

Romano, Renee C. *Race Mixing, Black-White Marriage in Postwar America*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2003

- Rosaldo, Renato. *Culture and Truth : The Remaking of Social Analysis*, Boston, MA, 1993
- Roscoe, Will. *Changing Ones: Third and Fourth Genders in Native North America*, New York, St Martin's Press, 2000
- Rothman, William. *The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Edimbourg, New-York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Cambridge University Press, 2004
- Rountree, Helen C. *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough : Three Indian Lives Changed By Jamestown*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005
- Royot, Daniel. *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Civilisation Armand Colin, 2007
- Rudzitis, Gundars. "Indigenous Indian Populations, Racist Discourses and Ongoing Conflicts in the American Northwest," Lagayette, Pierre. *L'échange : modalités et représentations, Exchange: Practices and Representations*, PUPS, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005
- Ryan, Michael. Kellener, Douglas. *Camera Politica, The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, Bloomington, Indiana University Press, 1992
- Rydell, Robert. « Africains en Amérique : les villages africains dans les expositions internationales américaines (1893-1901) », *Zoos humains*, édité par Nicolas Bancel et Al., La Découverte, 2002, p. 213, in André Gaudreault, *American Cinema, 1890-1909 : Themes and Variations*, Piscataway, Rutgers University Press, 2009
- Saporta, Marc. *La vie quotidienne contemporaine aux U.S.A.*, Paris, Hachette, 1972
- Sayre G. "Native American Sexuality in the Eyes of the Beholders 1535-1710," in M. Smith, *Sex and Sexuality on Early America*, New York University Press, 1998
- Schatz, Thomas. *Old Hollywood / New Hollywood, Ritual, Art, and Industry*, Michigan, UMI Research Press Studies in Cinema, 1976
- Schickel, Richard. *D.W.Griffith, An American Life*, Simon and Schuster, New York, 1984
- Schlesinger, Jr., Arthur Meier. *The Crisis of the Old Order, 1919-1933*, New York, First Mariner Books Edition, Houghton Mifflin, 2003
- Schubart, Rikke. *Super Bitches and Action Babes : The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson, NC, McFarland, 2007
- Schumach, Murray. *The Face on the Cutting Room Floor, The Story of Movie & Television Censorship*, Longueuil, Edition Da Capo, 1975
- Sen, Indrani. *Woman and Empire : Representations in the Writings of British India, 1858-1900*, Himayatnagar, Orient Blackswan, 2002

- Serafin, Steven R. Bendixen, Alfred. *The Continuum Encyclopedia of American Literature*, New York, Londres, The Continuum International Publishing Group Inc., 2005
- Serceau, Michel. *Le mythe, le miroir et le divan, pour le cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, Presses Universitaires, 2009
- Shively, JoEllen. « Cowboys and Indians : Perceptions of Westerns Films Among American Indians and Anglos », *American Sociological Review*, vol. 57, n°6, décembre 1992, p 725-734
- Shoemaker, Nancy. *A Strange Likeness, Becoming Red and White in Eighteenth Century North America*, New York, Oxford University Press, 2004
- Shohat, Ella. Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism*, Londres, Routledge, 1994
- Shuck, Kim. "Say Hau to Native American Barbie" Jolivet, Andrew. *Cultural Representation in Native America*, Plymouth, UK, AltaMira Press, 2006
- Siegel, Larry J. Welsh, Brandon C. *Juvenile Delinquency: Theory, Practice and Law*, Wadsworth Cengage Learning, 2009
- Silko, Leslie Marmon. *Almanac Of The Dead*, New York, Penguin Books, 1991
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992
- Simmon, Scott. *The Invention of the Western Film : a Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Sirois-Trahan, Jean-François. « Movies, New Imperialism, and the New Century », in Gaudreault, André. *American Cinema, 1890-1909 : Themes and Variations*, Piscataway, Rutgers University Press, 2009
- Slade, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation : a Reference Guide, Volume II*, Westport, CT, Greenwood, 2001
- Slide, Anthony. *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, McFarland & Company, 2000
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992
- Smith, Andrea. *Conquest, Sexual Violence and American Indian Genocide*, Cambridge, MA, South End Press, 2005
- Smith, Merrill D., *Encyclopedia of Rape*, Westport, CT, Greenwood Press, 2004
- Smith, Patricia Clark. « Earthly Relations, Carnal Knowledge », in *The Desert Is No Lady*, New Haven, Yale University Press, 1987



Smith, William Clay Kinchen. *Revising Captivity Narratives*, A dissertation presented to the graduate school of the University of Florida in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Florida, 2002

Spehr, Paul C. « Movies and the Kinetoscope », in Gaudreault, André. *American Cinema, 1890-1909 : Themes and Variations*, Piscataway, Rutgers University Press, 2009

Staiger, Janet. *Bad Women : Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1995

Stanek, Oleg. « Jeux à la frontière », *Urgences*, n°21, 1988, pp 91-104

Stanfield, Peter. *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, University of Exeter, Devon, Exeter Press, 2001

Steckley, John. *White Lies about the Inuit*, UTP Higher Education, 2007

Steele Commager, Henry. *L'esprit américain : interprétation de la pensée et du caractère américains depuis 1880*, traduit par Honoré Lesage et Madeleine Lesage, Paris, Presses Universitaires de France, 1965

Steinberg, Stephen. *The Ethnic Myth Race, Ethnicity, and Class in America*, Boston, Beacon Press, 1982

Steinert-Lieschied, Maurice Shadbolt *Season of the Jew and Michael Blake's Dances With Wolves*, Seminar paper, Norderstedt Germany, GRIN Verlag, 2005

Stember, Charles Herbert. *Sexual Racism, The Emotional Barrier to an Integrated Society*, New York, Oxford, Amsterdam, Elsevier, 1976

Strachey, William. *The Historie of Travaile into Virginia Brittania*, c1612. Elibron Classics, Repr. Boston, 2001

Straus, Anne N. "Northern Cheyenne Kinship Reconsidered," in DeMallie, Raymond J. Ortiz, Alfonso. *North American Indian Anthropology : Essays on Society and Culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994

Stronval, Margaret. « L'image de Shéhérazade dans les éditions anglaises des Mille et Une Nuits au XIXe siècle », Palmier Chatelain, Marie-Elise. Gadoin, Isabelle. *Rêver d'Orient, connaître l'orient*, Lyon, ENS Editions, 2008

Summerfield, Ellen. *Crossing Cultures Through Films*, Yarmouth, Intercultural Press Inc. 1993

Summerfield, Ellen. Lee, Sandra. *Seeing the Big Picture. Exploring American Cultures on Film*, Yarmouth, Intercultural Press, Inc., 2001

Sundquist, Asebrit. *Pocahontas & Co. The Fictionnal American Indian Woman in Nineteenth Literature : A Study of Method*, New Jersey, Humanities Press International, Inc., Oslo, Solum Forlag A/S, 1987

Taylor, Clyde. « The Re-Birth of the Aesthetic in Cinema », Bernardi, Daniel. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1996

Terramorsi, Bernard. *Le mauvais rêve américain : les origines du fantastique et le fantastique des origines aux Etats-Unis : Rip van Winkle et la légende du val dormant de Wahington Irving (1819), Peter Rugg le disparu de William Austin*, Paris, L'Harmattan, 1994

Thollon-Pommerol, Claude. *W comme Western*, Paris, L'Ecole, 1974

Thomas, Robert K., « Colonialism: Domestic and Foreign », in *New University Thought* 4, n° 4, 1967

Thompson, William Norman. *Native Americans Issues: A Reference Handbook*, Second Edition, Santa Barbara, ABC-CLIO, Contemporary World, Issues, 2005

Tilton, Robert S. *Pocahontas, The Evolution of an American Narrative*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1994

Torgovnick, Marianna. *Primitive Passions : Men, Women, and the Quest for Ecstasy*, Chicago, University of Chicago Press, 1998

Townsend Gilkes, Cheryl. "The Margin as the Center of a Theory of History : African-American Women, Social Change, and the Sociology of W.E.B. Du Bois," in Bell, Bernard W. Grosholz, Emily R. Stewart, James B. W.E.B. Du Bois, *On Race and Culture : Philosophy, Politics, and Poetics*, New York, Routledge, 1996

Townsend, Camilla. *Pocahontas and the Powhatan dilemma*, The American Portraits Series, New York, Hill and Wang, 2004

Tremblay, Emmanuelle. « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Etudes françaises*, vol.41, n°1, 2005, p.107-124

Trocmé, Hélène. Rovet, Jeanine. *Naissance de l'Amérique moderne, XVI-XIX*, Carré Histoire – Hachette supérieur, 1997

Trotignon, Yves. *Le XX siècle américain*, septième édition réactualisée, Paris, Bordas, 1984

Trudelle Schwarz, Maureen. « Native American Barbie : The Marketing of Euro-American Desire », *American Studies*, 46:3/4, Fall/Winter 2005, pp.295-326

Tsosie, Rebecca. "Changing Women: The Crosscurrents of American Indian Feminine Identity," Vicki Ruiz et Ellen Carol DuBois, New York, Londres, Routledge, *Unequal Sisters: A Multicultural Reader in U.S. Women's History*, 2000

Tudor, Andrew. *Image and Influence, Studies in the Sociology of Film*, New York, St Martin's Press, 1975

- Tulard, Jean. *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1982
- Tuska, John. *The American West in Film. Critical Approaches to the Western*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1985
- Ty, Eleanor. "Exoticism Repositioned: Old and New World Pleasures in Wang's *Joy Luck Club* and Lee's *Eat Drink Man Woman*," in Smith, Larry E. Rieder, John. *Changing Representations of Minorities, East and West: selected essays*, Volume 11, College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii, Honolulu, 1996
- Ullmo, Sylvia. « De la violence à l'innocence : Jeremiah Johnson de Sydney Pollack, ou l'Ouest mythique de F.J.Turner habité par le western » *Fictions d'Amérique*, Aix-en-Provence, Institut de Recherche du Monde Anglophone, Université de Provence, Paris, Editions L'Harmattan, 1997
- Usai, Paolo Cherchi. The Griffith Project. *Volume 4: Films Produced in 1910*, With contributions by Eileen Bowser, Ben Brewster, André Gaudreault, Lee Grieveson, Tom Gunning, Sumiko Higashi, Steven Higgins, Lea Jacobs, J. B. Kaufman, Charlie Keil, David Mayer, Russell Merritt, Jan Olsson, Scott Simmon, Kristin Thompson, and Yuri Tsivian. University of California Press, 2001
- Van der Krijp, Paul. *Art and Exoticism: an Anthropology of the Yearning For: Authenticity*, Berlin, LIT Verlag Münster, 2009
- Van Kirk, Sylvia. *Many Tender Ties: Women in Fur-Trade Society, 1670-1870*, Norman, University of Oklahoma Press, 1983
- Van Rij, Jan. *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2001
- Vardac, Alexander Nicholas, *Stage to Screen, Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge, Harvard University Press, 1949
- Varet, Gilbert. *Racisme et Philosophie*, Paris, Médiations-Gonthier, Denoël, 1973
- Verhoeff, Nanna. *The West in Early Cinema : After the Beginning*, Amsterdam University Press, 2006
- Vernant, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Hachette, collection « Pluriel », 1998
- Vigneault, Louise. « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n°85, 2007, pp.69-82
- Villerbu, Tangi. *La Conquête de l'Ouest, le récit français de la nation américaine au XIXe siècle*, Rennes, Collection « Histoire », Presses Universitaires de Rennes, 2007
- Von Aderkas, Elizabeth. Hook, Christa. *American Indians of the Pacific Northwest*, Oxford, New York, Osprey Publishing, 2005

- Walker, Alexander. *The Celluloid Sacrifice. Aspects of Sex in the Movies*, New York, Hawthorn Books Inc., 1967
- Walsh, Frank R. *Sin and Censorship, The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996
- Weaver, Tom. *Science Fiction Stars and Horror Heroes : Interviews With Actors, Directors, Producers and Writers of the 1940s Through 1960s*, Jefferson, NC, McFarland, 2006
- Weaver-Hightower, Rebecca. *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and fantasies of Conquest*, Minneapolis, University of Minnesota, 2007
- Weddle, David. *If they move... Kill'Em ! The Life and Times of Sam Peckinpah*, New York, Grove / Atlantic, Inc, 1994
- Western Literature Association, *Updating the Literary West*, Chelsea, Michigan, BookCrafters, 1997
- Wexman, Virginia Wright. "The Family on the Land, Race and Nationhood in Silent Westerns," in Bernardi, Daniel. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1996
- Whiteley, Peter, "Ethnography," in Biolsi, Thomas. *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2004
- Wintle, Justin. *New Makers of Modern Culture*, Volume 1, London, Routledge, 2002
- Wood, Richard. Culbert, David. *Film and Propaganda in America, A Documentary History, Vol, World War I*, New York, Westport Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1990
- Wood, Stephanie. «Sexual Violation in the Conquest of the Americas », Smith, Merril. *Sex and Sexuality in Early America*, New York University Press, 1998
- Xing, Jun. "Cinematic Asian Representation in Hollywood," Friedman, Jonathan C. *Performing Difference : Representations of 'the Other' in Film and Theater*, Lanham, University Press of America, 2009
- Yates, Norris Wilson. *Gender and Genre, An Introduction to Women Writers of Formula Westerns 1900/1950*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture, and Race*, Londres, Routledge, 2002
- Zimmerman, Larry J. *Les Amérindiens*, Paris, Albin Michel, 1997
- Zinn, Howard. *La mentalité américaine au-delà de Barack Obama*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Lux Editeur, 2009



Zinn, Howard. *Une histoire populaire des Etats-Unis. De 1492 à nos jours*, Traduit de l'anglais par Frédéric Cotton, HarperCollins Publishers, Agones, Marseille, 2005

Zukor, Adolph. Kramer, Dale. *Le public n'a jamais tort*, traduit de l'anglais par Janine Juresco, Paris, Corrêa, 1954

## Webographie

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/> (site consulté épisodiquement de 2007 à 2010)

Review by Tim Dirks, <http://www.filmsite.org/duel.html> (site consulté le 20 mars 2008)

Jones, Michael. "Public Enemies Reviewed," *The Huffington Post*  
[http://www.huffingtonpost.com/michael-jones/public-enemies-reviewed\\_b\\_226708.html](http://www.huffingtonpost.com/michael-jones/public-enemies-reviewed_b_226708.html)  
(site consulté le 7 juillet 2009)

Martin Scorsese, réalisateur et membre de la *National Film Preservation Foundation*,  
<http://www.filmpreservation.org/> (site consulté le 10 décembre 2007)

Classical Notes, Dvorak's "*New World*" *Symphony*, Peter Gutmann, 2001  
<http://www.classicalnotes.net/columns/newworld.html> (site consulté le 4 juillet 2009)

Library of Congress, Motion Picture & Television Reading Room  
<http://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/indian1.html>  
<http://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/indian2.html> (site consulté épisodiquement de 2008 à 2010)

Breea Willingham, "Interracial relationships make gains, National acceptance grows as marriage numbers increase," *The San Diego Union Tribune*, 3 juin 2004  
[http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040603/news\\_1c3racial.html](http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040603/news_1c3racial.html) (site consulté le 2 mars 2010)

Pascal Ory, Conférence de l'APHG Centre, Chartres, 20 mars 1999 « L'histoire culturelle des sociétés contemporaines. principes, méthodes, recherches : l'exemple de la France ». Compte-rendu réalisé par F.Normand, à l'aide d'un synopsis fourni par Pascal Ory.  
<http://erra.club.fr/APHG-Centre/conference-Pascal-Ory.htm> (site consulté le 12 juillet 2008)

TJ to Benjamin Hawkins, 18 février 1803, Jefferson 1903-4. 8:214, in Zoltan Vajda, "Amazons," "Angels," Blacks and Savages: National Others in Thomas Jefferson's Thought," *Americana*, Volume IV, Numéro 1, Printemps 2008  
<http://americanajournal.hu/vol4no1/vajda#fn9> (site consulté le 20 octobre 2010)

Lehmann, Karl. *Thomas Jefferson, American Humanist*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1985, in Jewett, Tom. "Thomas Jefferson's Views Concerning Native Americans," *Archiving Early America*, Été/Automne 2002  
[http://www.earlyamerica.com/review/2002\\_summer\\_fall/tj\\_views.htm](http://www.earlyamerica.com/review/2002_summer_fall/tj_views.htm) (site consulté le 29 septembre 2010)

Titre & auteur de l'article inconnus, *Time*, Lundi 6 juillet 1925

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,728539,00.html> (site consulté le 5 août 2010)

A. Dworkin, "Letter From a War Zone"

<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/WarZoneChaptIVG2.html> (site consulté le 12 juillet 2010)

Templeton, David. « *Grand Avenue* is brave and beautiful », *Sonoma Independent*, 27 juin – 3 juillet 1996, Metro Publishing and Virtual Valley, Inc.

<http://www.metroactive.com/papers/sonoma/06.27.96/grand-ave-9626.html> (site consulté le 21 mars 2010)

"U.S. Diplomatic Medal" Barber, Charles (after Augustin Dupre): USA, 1876, Bronze, 67 mm <http://www.historicalartmedals.com/MEDAL%20WEB%20ENTRIES/USA/BARBER-IPLOMATIC%20MEDAL-BW100.htm> (site consulté le 7 mars 2008)

Jaskulké, Élisabeth. « Eau, Symbolisme, et Religions »

[http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_2002/jaskulke/article.htm](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2002/jaskulke/article.htm) (site consulté le 7 avril 2010)

51 N.C. 284, in Frank W. Sweet, "The Antebellum South Rejects the One-Drop Rule, Essays on the Color Line and the One-Drop Rule," 15 novembre 2004, *Backintyme Essays, History of the U.S Color Line*

<http://backintyme.com/essays/?p=10> (site consulté le 22 décembre 2010)

Daniel Boorstin, *The Lost World of Thomas Jefferson*, University Of Chicago Press, 1993, [http://www.archive.org/stream/lostworldofthoma006951mbp/lostworldofthoma006951mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/lostworldofthoma006951mbp/lostworldofthoma006951mbp_djvu.txt) (site consulté le 10 novembre 2010)

Brooks, Richard. *Les Cahiers du Cinéma*, 1959, cité dans l'article de Pierre-André Arène <http://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?t=5380> consulté le 10 août 2009

Bellafaire, Judith. "Native American Women Veterans," in *Women in Military Service For America Memorial Foundation*, Inc.

<http://www.womensmemorial.org/Education/NAHM.html> (site consulté le 14 juillet 2010)

Markstein, Donald D., "Little Hiawatha," 2004-2005, <http://www.toonopedia.com/hiawatha.htm> (site consulté le 16 juillet 2010)

Tavernier, Bertrand. *Amis Américains : Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Actes Sud, 1993

<http://www.dvdclassik.com/Critiques/fleche-brisee-dvd.htm> (site consulté le 21 août 2010)

Wikipédia, Loi de Say

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Loi\\_de\\_Say](http://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_de_Say) (site consulté le 20 avril 2008)

## Annexes

### Synopsis de films

*Sioux Ghost Dance* (Edison, 1894)

Représentation de la danse appelée « Ghost Dance ».

*Rescue of Child From the Indians* (Wallace McCutcheon, 1903)

Sauvetage d'une petite fille faite prisonnière par les Indiens.

*The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903)

Attaque d'un train par des hors-la-loi.

*The Life of a Cowboy* (Edwin S. Porter, 1906)

Sauvetage d'une jeune fille par un cow-boy.

*Terrible Ted* (Joseph A. Golden, 1907)

Inspiré par son roman sur l'Ouest, un jeune garçon rêve qu'il est Terrible Ted.

*The Girl and the Outlaw* (D.W. Griffith, 1908)

Deux jeunes femmes, une Amérindienne et une Blanche, se retrouvent captives de bandits. L'Amérindienne décède en aidant l'autre jeune femme à s'enfuir.

*The Kentuckian* (Wallace McCutcheon, 1908)

Après avoir sauvé la vie d'un joueur de cartes, une Amérindienne l'épouse. Ils ont un enfant. Lorsqu'elle apprend que son mari doit retourner à l'Est afin de bénéficier de son héritage, elle se suicide.

*The Red Girl* (D.W. Griffith, 1908)

Une Amérindienne aide une Mexicaine, voleuse d'or, dans sa fuite. Cette dernière séduit le mari de la première. La jeune femme mexicaine et le métis tentent de tuer la femme amérindienne. Elle réussit à s'échapper, mais refuse de retourner avec son mari.

*Hiawatha* (William V. Ranous, 1909)

Film basé sur le célèbre poème de Henry Wadsworth Longfellow.

*The Indian Runner's Romance* (D.W. Griffith, 1909)

Une princesse amérindienne est enlevée par un Blanc. Son mari amérindien la recherche. Il tue le Blanc et ramène son épouse.

*The Mended Lute* (D.W. Griffith, 1909)

Un chef sioux marie sa fille avec Standing Rock, dont elle n'est pas amoureuse. Elle-même et Little Bear, celui qu'elle aime, s'enfuient ensemble. Standing Rock les capture, puis les relâche.

*The Red Man's View* (D.W. Griffith, 1909)

Un village indien doit partir. Sur sa route, il délaisse une jeune Amérindienne.

*A Romance of the Western Hills* (D.W. Griffith, 1910)

Une Amérindienne tombe amoureuse d'un Blanc. Celui-ci lui laisse croire de la réciprocité des sentiments, mais la rejette brusquement. Le prétendant amérindien de la jeune femme la soutient. Lorsque la fiancée du Blanc apprend ce qu'il a fait, elle rompt leurs fiançailles.

*Her Indian Mother (The White Man Takes a Red Wife)* (Kalem, 1910)

Un Blanc se marie avec une femme amérindienne, dont il a une fille. Appelé à Montréal, il revient néanmoins seize ans plus tard et rencontre sa fille, devenue orpheline. Il la prend sous son aile et l'éduque comme une fille blanche. Nostalgique de sa vie tribale, elle retourne chez les siens. Elle épouse un Amérindien.

*Ramona, a Story of the White Man's injustice to the Indian* (D.W. Griffith, 1910)

Adaptation du roman à succès de Helen Hunt Jackson.

*The Broken Doll* (D.W. Griffith, 1910)

Une fillette prévient les Blancs, notamment des jeunes femmes qui lui ont donnée une poupée, d'une attaque imminente. Elle meurt à la fin.

*The Song of the Wildwood Flute* (D.W. Griffith, 1910)

Dove Eyes épouse Gray Cloud plutôt que son prétendant, après l'avoir entendu joué de la flûte. Jaloux, son prétendant ne vient pas au secours de Gray Cloud lorsqu'il tombe dans un fossé. Puis il se résigne et le sauve.

*White Fawn's Devotion* (James Young Deer, 1910)

Combs est marié à White Fawn. Ils ont une fille. Lorsque White Fawn apprend que son époux risque de partir vers l'Est afin de bénéficier d'un héritage, elle tente de se suicider. Accusé de meurtre sur sa femme, Combs doit fuir, avant que la vérité éclate : White Fawn n'est en réalité pas décédée. Il choisit de rester près de sa femme et de sa fille.

*Little Dove's Romance* (Fred J. Balshofer, 1911)

Un chasseur découvre une jeune Amérindienne blessée suite à une chute de cheval. Il la ramène au camp afin de la soigner. Elle tombe amoureuse de lui, mais ce n'est pas réciproque. Elle retourne parmi les siens.

*Romance of the Cliff Dwellers* (Edison, 1911)

Une Amérindienne est courtisée par un chef et un guerrier, qu'elle aime. Elle tue le chef d'une flèche. Le guerrier est jugé et torturé pour cet acte qu'il n'a pas commis. La jeune femme finit par avouer la vérité et est condamnée à mort.

*The Chief's Daughter* (D.W. Griffith, 1911)

Un Blanc laisse croire à une princesse amérindienne qu'il l'aime, mais la délaisse brutalement pour rejoindre sa promise venue de l'Est. Celle-ci le quitte lorsqu'elle découvre ce qu'il a fait.

*The Squaw's Love* (D.W. Griffith, 1911)

Wild Flower suit celui qu'elle aime, Gray Fox. Silver Fawn les suit car elle soupçonne Wild Flower de voler Gray Fox. Les deux femmes tombent dans la rivière. Gray Fox les sauve.



*The Invaders* (Thomas Ince, 1912)

Lors d'une attaque de la part des Sioux à l'encontre d'un fort, Sky Star meurt.

*Buck's Romance* (William Duncan, 1912)

Buck gagne White Fawn lors d'une course de chevaux. Sa femme arrive le même jour. Elle explique à la jeune amérindienne qu'elle n'a pas besoin de le suivre et lui rend sa liberté.

*A Pueblo Legend* (D.W. Griffith, 1912)

Une femme Pueblo aide le héros à trouver une Pierre turquoise qui apporterait bonheur et prospérité à la tribu.

*Iola's Promise* (D.W. Griffith, 1912)

Un Blanc sauve une Amérindienne des mains de bandits. Plus tard, la tribu de la jeune femme attaque un train et capture la femme de ce Blanc. Elle tente de la sauver, mais décède dans les bras de ce dernier. Juste avant de mourir, elle lui confie l'endroit où se situe l'or.

*White Dove's Sacrifice* (anonyme, 1912) Bobine incomplète.

Billy est fait captif alors qu'il est enfant. Plus tard, il sauve Emma des griffes d'un ours et tombe amoureux d'elle, mais il doit épouser White Dove. Cette dernière, par amour pour lui, l'aide à rejoindre Emma.

*An Apache Father's Vengeance* (Frank Montgomery, 1913)

Une Amérindienne ayant sauvé un Blanc se fait tuer par sa propre famille. Les Blancs recouvrent son corps du drapeau américain.

*Hiawatha : The Indian Passion Play* (anonyme, 1913)

Adaptation du poème de Longfellow.

*Injuns* (Powers Picture Plays, Universal, 1913)

Deux enfants jouant aux Indiens attachent un homme à un arbre et mettent le feu.

*Maya, Just an Indian* (anonyme, 1913)

Après des études à Carlisle, Maya épouse un Blanc. Après deux ans d'absence, il revient avec une femme blanche et un enfant. Maya envisage de la tuer, mais se ravise en la voyant malade. Elle laisse de l'or sur la table de chevet.

*The Squaw Man* (Cecil B DeMille, 1914)

Nat-U-Rich sauve James Wynnegan et l'épouse. Plus tard, Diana, la promise de James arrive. Nat-U-Rich comprend la situation et craint également d'être accusée du meurtre qu'elle a commis. Elle se suicide, et son fils métis va être élevé par le couple formé par James et Diana.

*Ramona* (Donald Crisp, 1916)

Adaptation du roman à succès signé Helen Hunt Jackson.

*The Goddess of Lost Lake* (Wallace Worsley, 1918)

Mary Thorne, métisse, possède un diplôme universitaire. De retour près de son père toujours à la recherche d'or, elle réceptionne deux chasseurs en habit traditionnel. L'un d'entre eux tombe amoureux d'elle, tandis que l'autre l'agresse et tente de la violer.

Cependant, lorsque le premier découvre qu'elle est une jeune femme éduquée, il est déçu qu'elle ne soit pas réellement amérindienne (selon ses critères). Après la mort de son père, Mary hérite de l'or qu'il a découvert. Le premier chasseur revient finalement la voir et l'épouse.

*The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1918)  
Reprend le thème développé en 1914.

*Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922)  
Mise en scène de la vie Inuit par thème (navigation, construction d'un igloo, etc.).

*The Chronicles of America : Jamestown* (1923)  
Reprise de l'histoire de Pocahontas.

*The Iron Horse* (John Ford, 1924)  
Construction du premier rail transcontinental.

*Pocahontas and John Smith* (Bryan Foy, 1924)  
Reprend la rencontre de Pocahontas et John Smith.

*Kivalina of the Ice Lands* (Earl Rossman, 1925)  
Parcours initiatique de Aguvaluk, un chasseur Inuit, qui doit accomplir des missions afin de pouvoir épouser Kivalina.

*Red Love* (Edgar Lewis, 1925)  
Thunder Cloud pense avoir tué Bill Mosher. Il est poursuivi par la police, et plus précisément Little Antelope, qui s'avère être son frère. Thunder Cloud tombe amoureux de Starlight, une jeune femme métisse. Lors de son procès, il est innocenté. Starlight accepte de l'épouser.

*Scarlet and Gold* (Francis J. Grandon, 1925)  
Juste avant sa mort, Dick MacLean demande à Larry McGee de prendre soin de Haida, une Amérindienne, enceinte de son enfant. Larry épouse la jeune femme afin qu'elle ne se retrouve pas seule pour élever l'enfant. Plus tard, la jeune femme se suicide, laissant Dick épouser Ruth MacLean.

*Ramona* (Edwin Carewe, 1928)  
Adaptation du roman à succès de Helen Hunt Jackson.

*The Little Indian Weaver : The Story of Bah* (Madeline Brandeis, 1929)  
Une petite fille Navajo tisse une couverture dans le but de la vendre et de s'acheter une poupée. Elle se lie d'amitié avec le petit garçon blanc qui la lui offre. La mère de la fillette accueille le petit garçon et répond à ses questions.

*Frozen Justice* (Allan Dwan, 1929)  
Talu, une jeune femme métisse, est marié à Lanak un chef Inuit. Le capitaine Jones l'emmène à la ville la plus proche, où elle connaît une vie de jeu et de distractions. Talu souhaite revenir auprès de son mari, mais finalement meurt dans ses bras.

*Redskin* (Victor Schertzinger, 1929)

Wing Foot, Navajo, revient dans sa tribu après avoir terminé ses études. Il est amoureux de Corn Blossom, Pueblo, qu'il a rencontrée à l'école. Après son départ de la tribu, Wing Foot trouve du pétrole dans le désert. Il retourne chez les siens et épouse Corn Blossom.

*The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1931)

Reprise du scénario développé en 1914 et 1918.

*Call her Savage* (John Francis Dillon, 1932)

Le premier mariage de Naza, métisse, est un échec, et son enfant meurt. Lorsqu'elle apprend ses origines, elle s'unit avec un Amérindien.

*Behold My Wife* (Mitchell Leisen, 1934)

Michael Carter épouse Tonita dans le but de se venger de sa famille qui a désapprouvé son précédent mariage. Cependant, Tonita est particulièrement appréciée au sein de la famille, au grand mécontentement de Michael. La sœur de ce dernier découvre son propre mari et Tonita ensemble, et tue son mari. Tonita endosse le crime, et Michael réalise qu'il l'aime.

*Laughing Boy* (W. S. Van Dyke, 1934)

Laughing Boy, Navajo, tente d'impressionner Slim Girl. Ils se marient, malgré le désaccord de la famille de Laughing Boy. Slim Girl est la maîtresse d'un Blanc. Alors qu'elle meurt dans les bras de son mari, elle lui supplie de la pardonner.

*Ramona* (Henry King, 1936)

Première adaptation parlante du livre à succès de Helen Hunt Jackson.

*Little Hiawatha* (David Hand, 1937)

La parcours d'un garçonnet indien apprenti chasseur.

*Northwest Mounted Police* (Cecil B. DeMille, 1940)

Rébellion menée, entre autres, par Jacques Corbeau en 1885. La police montée entrent en jeu, tandis que Dusty Rivers, venant du Texas, vient arrêter Jacques Corbeau.

*Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944)

Re relate la vie de Buffalo Bill, plus connu pour ses Wild West Shows.

*Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)

À la mort de son père, Pearl rejoint une partie de sa famille éloignée. Parmi eux, deux frères, se disputent l'amour de Pearl, mais c'est le plus tempétueux des deux, Lewt, qui la violera et l'entraînera dans sa chute. Ils décèdent dans les bras l'un de l'autre.

*My Darling Clementine* (John Ford, 1946)

Vengeance de Wyatt Earp suite au meurtre de son frère. Earp accepte de devenir le shérif de la ville et rencontre la Bostonienne Clementine Carter.

*Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947)

En 1763, Abby est condamnée à être déportée dans les colonies nord-américaines. Elle rencontre Christopher Holden, qui lui offre la liberté en l'achetant aux enchères. Garth, amant de Hannah, joue un rôle dans la conspiration de Pontiac.

*Colorado Territory* (Raoul Walsh, 1949)

Le hors-la-loi Wes MacQueen est accompagné dans sa cavale par Colorado, une jeune femme métisse. Bien qu'il souhaite épouser Julie Ann, il réalise son amour pour Colorado. Les deux héros décèdent ensemble.

*Annie, Get Your Gun !* (George Sidney, 1950)

Comédie relatant les péripéties de Annie Oakley, qui intègre le Wild West Show de Buffalo Bill grâce à ses talents de tireuse à la carabine.

*Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950)

En 1870, après dix ans de guerre entre les colons et les Apaches, Tom Jeffords et Cochise tentent d'établir la paix. Ceci passe également par le biais d'une union entre Jeffords et Sonseeahray.

*Across the Wide Missouri* (William A. Wellman, 1951)

Dans les années 1830, le trappeur Flint Mitchell parcourt les territoires du Montana et d'Idaho. Il épouse Kamiah, une princesse Blackfoot, et tombe petit à petit amoureux d'elle. À la mort de celle-ci, il élève seul leur fils.

*The Big Sky* (Howard Hawks, 1952)

Adaptation libre de l'expédition de Lewis et Clark. Le rôle approchant de Sacagawea est celui de Teal Eye.

*The Wild North* (Andrew Marton, 1952)

Au Canada, un trappeur accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis est poursuivi dans les montagnes.

*Captain John Smith and Pocahontas* (Lew Landers, 1953)

Histoire de la relation entre Pocahontas et John Smith.

*Arrowhead* (Charles Marquis Warren, 1953)

Les manières de Ed Bannon déplaisent à l'armée américaine, qui tente d'établir la paix avec les Apaches. Bannon s'avère suspicieux du retour de Toriano, qu'il soupçonne de ne pas vouloir seulement la paix pour son peuple. Nita est métisse mexicaine et apache, dont la relation avec Bannon est particulièrement destructrice.

*Calamity Jane* (David Butler, 1953)

Retrace la vie de Calamity Jane et sa liaison avec Wild Bill Hickok.

*Hondo* (John Farrow, 1953)

Hondo Lane reste en territoire apache auprès d'une famille, composée d'une femme et de son enfant.

*Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954)

Matt Devereaux a quatre enfants, le dernier étant Joe, qu'il a eu avec sa femme, fille d'un chef Comanche. Matt se venge d'un incident environnemental et risque la prison. Joe se laisse incarcérer à sa place, déçu de l'attitude de ses frères qui ne soutiennent pas leur père. Après la mort de son père, Joe leur déclare la guerre, avant de réconcilier à sa sortie de prison. Il épouse Barbara, la fille du gouverneur.

*Bronco Apache* (Robert Aldrich, 1954)



Massai emmène Nalinle avec lui dans sa cavale. Il refuse de vivre comme Geronimo et les Apaches et continue la guerre contre les Blancs.

*Drum Beat* (Delmer Daves, 1954)

Dans les années 1870, en Oregon, Johnny MacKay tente d'établir une conciliation avec Jack, le chef Modoc.

*Apache Woman* (Roger Corman, 1955)

Anne LeBeau, métisse, rencontre Rex Moffet, censé la situation avec les Apaches. Il tombent amoureux, malgré les réticences à la fois du frère d'Anne et les Blancs.

*Chief Crazy Horse* (George Sherman, 1955)

Biographie du chef Sioux.

*The Far Horizons* (Rudolph Maté, 1955)

Expédition de Lewis et Clark. Le personnage Sacagawea crée, malgré elle, une rivalité entre les deux personnages principaux.

*The Indian Fighter* (André De Tothe, 1955)

Johnny Hawks tente de mener à bien une expédition en train, et tombe amoureux de Onahti, fille d'un chef Sioux.

*White Feather* (Robert D. Webb, 1955)

La cavalerie américaine tente d'établir la paix avec les Cheyennes. Josh Tanner tombe amoureux de Plume Blanche, la fille du chef.

*The Last Hunt* (Richard Brooks, 1956)

Dans les années 1880, le chemin de deux chasseurs de bisons divergent lorsqu'il s'agit d'une jeune femme amérindienne.

*The Searchers* (John Ford, 1956)

Un vétéran de la Guerre Civile tente par tous les moyens de retrouver sa nièce, enlevée par les Comanches alors qu'elle était enfant.

*Run of the Arrow* (Samuel Fuller, 1957)

O'Meara rejoint les Sioux et épouse Yellow Moccasin. Par la suite, il doit choisir entre l'armée américaine et les Sioux.

*Last Train From Gun Hill* (John Sturges, 1959)

Suite au viol et à l'assassinat de sa femme amérindienne, un shérif traque le fils d'un de ses amis qui est le responsable de cet acte.

*Yellowstone Kelly* (Gordon Douglas, 1959)

Parce qu'il a autrefois sauvé la vie d'un chef Sioux, le trappeur est autorisé à parcourir leur territoire. Alors qu'il fait équipe avec Anse, il protège Wahleeah, une captive Arapaho, qui sera à l'origine de tensions entre les deux hommes.

*The Unforgiven* (John Huston, 1960)

Les rumeurs sont croissantes concernant l'enlèvement et l'adoption d'une Kiowa au sein de la famille Zachary. La véritable identité de Rachel provoque les hostilités du village.

*Flaming Star* (Don Siegel, 1960)

La famille Burton se trouve divisée lorsqu'un conflit éclate entre les Kiowas et les Blancs. Neddy, la femme de Sam, est Kiowa, et leur fils, Pacer, est métis. Il se rangera auprès des Kiowas tandis que son demi-frère choisira les Blancs.

*Geronimo* (Arnold Laven, 1962)

Biographie libre de la vie de Geronimo et de ses relations avec les Blancs.

*Cheyenne Autumn* (John Ford, 1964)

Long périple des Cheyennes, de leur réserve en Oklahoma jusqu'à leurs terres dans le Dakota.

*MacKenna's Gold* (J. Lee Thompson, 1969)

Persuadé que MacKenna connaît l'emplacement exact d'un trésor, Colorado le prend en otage. Au côté de Inga Bergmann et hesh-Ke, ainsi que d'autres chercheurs d'or, ils poursuivent l'aventure.

*Tell Them Willie Boy is Here* (Abraham Polonsky, 1969)

En 1909, la fuite de Willie Boy est une chasse à l'homme au cours de laquelle il tue le père de Lola.

*The Scalphunters* (Sydney Pollack, 1969)

En 1850, Joe échange à des Kiowas ses fourrures contre un esclave noir. Il retrouve par la suite les Amérindiens scalpés. Il décide de retrouver les chasseurs de scalps.

*Little Big Man* (Arthur Penn, 1970)

A 121 ans, Jack Crabb relate sa vie, se souvenant de ses allées et venues dans les cultures amérindiennes et américaines, ainsi que sa participation à la bataille de Little Big Horn.

*Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970)

Suite à un massacre, seuls un soldat et une ancienne captive survivent. Cresta a vécu deux ans auprès des Cheyennes. Ils tentent de rejoindre le camp de la cavalerie, qui s'apprête à détruire un village Cheyenne.

*A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970)

En 1825, John Morgan est capturé par les Sioux. Il apprend à vivre à leur côté, et devient leur chef. Il épouse Running Deer.

*Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972)

Parcours chaotique d'un ancien militaire qui vit dans les Rocheuses. Il s'unie à Swan, mais il la retrouve assassinée. Suite à cet acte des Crows, il les traque perpétuellement.

*The Man Who Loved Cat Dancing* (Richard C. Sarafian, 1973)

Hanté par la mort de sa femme Shoshone, Jay tombera finalement amoureux de Catherine.

*The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976)

Itinéraire de Josey Wales. Il rencontre au cours de son histoire plusieurs personnages, dont une Amérindienne qu'il sauve d'une agression.

*Dance With Wolves* (Kevin Costner, 1990)

Le Lieutenant John Dunbar rejoint les Sioux et vit à leurs côtés. Il rencontre Stands With the Fist, une captive.

*1492 : Conquest of Paradise* (Ridley Scott, 1992)

Arrivée de Christophe Colomb en Amérique.

*A River Runs Through It* (Robert Redford, 1992)

Deux frères sont pêcheurs dans le Montana. L'un est sérieux, l'autre, rebelle.

*Legends of the Fall* (Edward Zwick, 1994)

Alfred, Tristan et Samuel, trois frères, partent en Europe pendant la Première Guerre Mondiale. Le cadet décède. Les deux autres frères suivent un parcours qui les pousse souvent au conflit.

*Pocahontas* (Mike Gabriel & Eric Goldberg, 1995)

Les studios Disney retracent la rencontre entre Pocahontas et John Smith, et, exceptionnellement, ne ponctue pas leur film par un happy end.

*Naturally Native* (Valerie Red-Horse, 1998)

Trois soeurs tentent de percer dans le domaine de la cosmétique.

*Pocahontas II: Journey to a New World* (Tom Ellery & Bradley Raymond, 1998)

La jeune femme est présentée à la Cour en Grande Bretagne.

*Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)

Road movie où Thomas et Victor, venant tous deux de la réserve Cœur d'Alène, sont les personnages principaux.

*The New World* (Terence Malick, 2005)

Pocahontas et John Smith se rencontrent, mais c'est John Rolfe que la jeune femme épousera.

*Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006)

Les personnages du Muséum d'Histoire Naturelle, dont Sacagawea, prennent vie chaque nuit.

*Public Enemies* (Michael Mann, 2009)

Relate le parcours de John Dillinger, un braqueur de banque dans les années 1930. Billie Frechette, franco-amérindienne, l'accompagne.

## Chronologie<sup>993</sup>

Dates	Histoire des Etats-Unis	Cinéma
1893	Droit de vote accordé aux femmes dans l'état du Colorado. Krach boursier. « Inquiet de la crise financière et de la diminution des réserves d'or, Cleveland demande au Congrès d'annuler la loi de 1890 sur les achats d'argent. » <sup>994</sup>	Edison : appareil à visionner les films. Studio de prise de vues implanté à West Orange.
1894	Traité de commerce entre les Etats-Unis et le Japon. Grève des ouvriers.	<i>Sioux Ghost Dance</i> (Edison)
1895	Début de la révolte cubaine à l'encontre de l'Espagne. Ouverture du premier parc d'attractions américain (Coney Island). « Pour racheter de l'or, Cleveland obtient l'aide des grandes banques, d'où l'hostilité des populistes et de certains démocrates bimétallistes. » <sup>995</sup> Droit de vote accordé aux femmes dans l'état de l'Utah.	Création du cinéma.
1896	Annexion de Hawaii. McKinley est élu président. <i>Plessy vs. Fergusson</i> : Arrêt de la Cour Suprême qui débouche sur la doctrine « Séparés mais égaux ».	<i>Bruck Dance</i> (Edison) <i>Danse Indienne</i> (Gabriel Veyre)
1897	Fin de la Dépression. Tarif Dingley : hausse des tarifs.	
1898	Guerre contre l'Espagne. Annexion de Hawaii. Les Etats-Unis prennent Porto Rico. L'Espagne cède également Guam et les Philippines. Indépendance de Cuba.	<i>Wand Dance</i> (Edison) <i>Pueblo Indians</i> (Edison)
1899	Révolte des Philippines, menée par Emilio Aguinaldo. « Les participants à la conférence de La Haye, qui crée la Cour d'arbitrage internationale. » <sup>996</sup>	

<sup>993</sup> Chronologie établie à l'aide de l'ouvrage *Les grandes dates des Etats-Unis* (André Kaspi, Hélène Trocmé et Marie Montagutelli, Paris, Larousse, 1989) et de notre filmographie sélective.

<sup>994</sup> Ibid., p 96

<sup>995</sup> Ibid., p 96

<sup>996</sup> Ibid., p 97



- Les Etats-Unis soutiennent la notion de « Porte ouverte », à savoir une liberté de commerce pour tous.
- 1900 Gold Standard Act.
- 1901 Assassinat du président McKinley.  
Amendement Platt.  
Politique du Bog Stick selon Roosevelt.  
Traité Hay-Pauncefote.
- 1902 Grève des mineurs de charbon.
- 1903 Roosevelt met fin à la grève.  
Création de la *National Women's Trade Union League*.
- 1904 Corollaire de la Doctrine Monroe, appelé également « Corollaire Roosevelt ».  
New York : circulation du premier métro.  
Premier moteur Diesel.
- 1905 Fondation de l'*Industrial Workers of the World*.  
« Niagara Movement » : W.E.B DuBois et une trentaine d'Afro-américains se réunissent à Niagara. Des familles noires commencent à s'installer à Harlem.
- 1906 Intervention à Cuba.  
Tremblement de terre à San Francisco.  
Emeute raciale à Atlanta.  
« San Francisco oblige les enfants orientaux à fréquenter des écoles séparées. Roosevelt, furieux, fait retirer la loi. »<sup>997</sup>
- 1907 « Pour montrer la puissance américaine, Roosevelt envoie la flotte de guerre faire un tour du monde. »<sup>998</sup>  
1907-1908 : dépression.
- 1908 Taft est élu président.  
« Dans Muller contre l'Oregon, la Cour suprême décide qu'une loi limitant le nombre d'heures de travail des femmes est constitutionnelle. »<sup>999</sup>
- 1909 Création de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People)  
New York : Grève des ouvrières de la
- Rescue of Child From the Indians* (Wallace McCutcheon)  
*The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter)
- The Life of a Cowboy* (Edwin S. Porter)
- Terrible Ted* (Joseph A. Golden)
- The Girl and the Outlaw* (D.W. Griffith)  
*The Kentuckian : Story of a Squaw's Devotion and Sacrifice* (Wallace McCutcheon)  
*The Red Girl* (D.W. Griffith)
- Red Wing's Gratitude* (James Young Deer)  
*Hiawatha* (William V. Ranous)  
*Indian Runners Romance* (D.W. Griffith)  
*The Call of the Wild* (D.W. Griffith)

<sup>997</sup> Ibid., p 106

<sup>998</sup> Ibid., p 105

<sup>999</sup> Ibid., p 106

- confection.
- 1910 Débarquement des troupes au Nicaragua dans le but de soutenir les Conservateurs.  
Mann-Elkins Act : L'*Interstate Commerce Commission* inclut les nouveaux moyens de communication (téléphone et télégraphe).  
Création de l'Union panaméricaine.  
Roosevelt prône le Nouveau Nationalisme (l'exécutif prime sur le Congrès, le politique sur l'économique).  
« Raz-de-marée socialiste » : Victor Berger est le premier socialiste à être élu au Congrès. Puis, un an plus tard, 73 socialistes sont élus maires et 1200 sont promus à des postes plus mineurs dans les administrations.
- 1911 « La Cour suprême ordonne la dissolution de la Standard Oil et la réorganisation de l'*American Tobacco Company*, qui violent la loi antitrust. »<sup>1000</sup>  
Création de la *National Progressive Republican League*.  
Intervention américaine à Cuba et au Honduras.
- 1912 (*Mouvement progressiste : le parti républicain se scinde entre conservateurs et progressistes (Th. Roosevelt) ; victoire de Wilson (démocrate)*)  
Le Nouveau-Mexique et l'Arizona deviennent respectivement les 47<sup>e</sup> et 48<sup>e</sup> Etats des Etats-Unis.  
Grève dans des usines textiles au Massachusetts. Des affrontements avec la police s'en suivent.  
Eruption du Novarupta (Alaska). Les territoires réservés aux Amérindiens sont intégrés à l'union.
- 1913 New York : Construction du gratte-ciel le plus haut (Woolworth Building) et inauguration de la plus grande gare du monde (Central Station).  
Naissance du Fordisme.
- The Mended Lute* (D.W. Griffith)  
*The Red Man's View* (D.W. Griffith)  
*A Mohawk's Way* (D.W. Griffith)  
*A Romance of the Western Hills* (D.W. Griffith)  
*Her Indian Mother (The White Man Takes a Red Wife)* (Kalem)  
*Justice in the Far North* (Harry Solter)  
*Ramona, a Story of the White Man's injustice to the Indian* (D.W. Griffith)  
*The Broken Doll* (D.W. Griffith)  
*The Maid of Niagara* (Theodore Wharton)  
*The Red Girl and the Child* (James Young Deer)  
*The Song of the Wildwood Flute* (D.W. Griffith)  
*White Fawn's Devotion* (James Young Deer)
- Premier studio à Hollywood.  
*How Tony Became a Hero* (anonyme)  
*Little Dove's Romance* (Fred J. Balshofer)  
*Romance of the Cliff Dwellers* (Edison)  
*The Chief's Daughter* (D.W. Griffith)  
*The Half-breed's Daughter* (Rollin S. Sturgeon)  
*The Squaw's Love* (D.W. Griffith)
- The Invaders* (Thomas Ince)  
*Buck's Romance* (William Duncan)  
*A Pueblo Legend* (D.W. Griffith)  
*His Punishment* (Thomas H. Ince)  
*Iola's Promise* (D.W. Griffith)  
*Justice of Manitou* (Pathé)  
*The Ancient Bow* (Rollin S. Sturgeon)  
*White Dove's Sacrifice* (anonyme)
- An Apache Father's Vengeance* (Frank Montgomery)  
*Hiawatha : The Indian Passion Play* (anonyme)  
*Injuns* (Powers Picture Plays, Universal)

<sup>1000</sup> Ibid., p 107

- Le 16<sup>e</sup> amendement applique un impôt fédéral sur le revenu, tandis que le 17<sup>e</sup> amendement impose une élection directe des sénateurs.  
Tempête sur les Grands Lacs.  
Instauration du Système fédéral de Réserve.
- 1914 Neutralité proclamée des Etats-Unis dans le conflit mondial.  
Wilson affirme la neutralité du Canal de Panama.  
Massacre de Ludlow : treize des grévistes sont abattus par la garde nationale.
- 1915 Refondation du Ku Klux Klan.  
« La Cour suprême décrète inconstitutionnelle la clause « du grand-père », invoquée par certains Etats du Sud pour empêcher les Noirs de voter. »<sup>1001</sup>  
Intervention militaire américaine en Haïti, suivi d'un traité qui annonce le contrôle des droits de douane jusqu'en 1934. .  
Montagnes Rocheuses : création du parc.  
New York : Campagne en faveur d'un référendum sur le vote des femmes.
- 1916 Réélection de Wilson.  
Première élection d'une femme au Congrès.  
(1<sup>er</sup> magasin d'alimentation libre-service à Memphis, Tennessee).
- 1917 Citoyenneté américaine accordée aux Portoricains.  
Immigration : test de lecture imposé.  
Droit de vote des femmes accordé dans l'Etat de New York.  
Entrée en guerre des Etats-Unis.
- 1918 Sedition Act : interdiction d'utiliser «disloyal, profane, scurrilous, or abusive language » envers le gouvernement, le drapeau ou l'armée.  
Signature de l'Armistice.
- 1919 Le 18<sup>e</sup> amendement impose la prohibition de l'alcool.  
« Formation du parti communiste américain à Chicago. »<sup>1002</sup>
- Maya, Just an Indian* (anonyme)
- Création de la Paramount Picture.  
*The Squaw Man* (Cecil B DeMille)  
*The Indian Wars* (Vernon Day & Theodore Wharton)  
*The Massacre* (D.W. Griffith)
- Ramona* (Donald Crisp)
- The Goddess of Lost Lake* (Wallace Worsley)  
*The Squaw Man* (Cecil B. DeMille)
- The Love Call* (Louis Chaudet)

<sup>1001</sup> Ibid., p 112

<sup>1002</sup> Ibid., p112

- 1920 *Red Scare* : Poursuite contre des sympathisants socialistes, communistes ou anarchiques.  
Droit de vote accordé aux femmes (19<sup>e</sup> amendement).
- 1921 Sacco et Vanzetti sont condamnés à mort.  
Tarif protecteur en faveur de l'agriculture aux Etats-Unis.  
Les Etats-Unis détiennent la moitié du stock d'or mondial.
- 1922 Reprise économique. Découverte du Technicolor.  
Radio : première retransmission d'un match de baseball, puis, un an plus tard, du discours présidentiel. *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty)
- 1923 Coolidge succède à Harding après la mort de celui-ci. Création de la Warner Bros Pictures  
La Cour Suprême décrète que les Etats-Unis peuvent refuser à tout immigrant la naturalisation, sauf pour les Russes Blancs. *The Chronicles of America : Jamestown* (1923)  
Plan Mellon : baisse des impôts sur le revenu. *Anna Christie* (Thomas Ince)  
*The Covered Wagon* (James Cruze)
- 1924 Indian Citizenship Act : attribution de la nationalité américaine aux Amérindiens. *The Iron Horse* (John Ford)  
Deux femmes sont élues gouverneurs. *North of 36* (Irvin Willat)  
Johnson-Reed Act : deuxième loi discriminatoire concernant l'immigration aux Etats-Unis. *Pocahontas and John Smith* (Bryan Foy)  
*Kivalina of the Ice Lands* (Earl Rossman)
- 1925 Première utilisation de la radio dans la campagne électorale. *The Vanishing American* (George B. Seitz)  
Dayton : procès du singe. *Red Love* (Edgar Lewis)  
*Scarlet and Gold* (Francis J. Grandon)
- 1926 Réduction de l'impôt sur les revenus les plus élevés. *Three Bad Men* (John Ford)
- 1927 Charles Lindbergh réalise un vol New York Paris avec le Spirit of Saint Louis. Création des récompenses des Oscars par Louis B. Mayer
- 1928 Pacte Briand-Kellog : traité condamnant le recours à la guerre en cas de différends internationaux. *Ramona* (Edwin Carewe)  
Amelia Earhart est la première femme à traverser l'Atlantique en avion. *The Story of Bah* (Madeline Brandeis)  
Mort de 600 personnes suite à l'effondrement du Barrage St Francis près de Los Angeles.  
Composition de « An American in Paris » par George Gershwin.  
Le Mémoire Clark réfute à la fois le corollaire Roosevelt et la doctrine



	Monroe. Un enfant sur deux peut désormais entrer au lycée (contre un sur dix en 1910).	
1929	24 octobre : Krach boursier de Wall Street. Programme de grands travaux instauré par Hoover. Hawley-Smoot Act : augmentation des droits de douane. Ouverture du MOMA à New York.	<i>Frozen Justice</i> (Allan Dwan) <i>Redskin</i> (Victor Schertzinger)
1930	Découverte de la plante Pluton. Premier supermarché à Long Island. Inauguration du Chrysler Building.	<i>The Silent Enemy</i> (H. P. Carver)
1931	Construction de l'Empire State Building à New York. The Star-Spangled Banner devient l'hymne national américain. Cinq millions de chômeurs. Environ 2300 banques en faillites. Arrestation de Al Capone.	<i>Cimarron</i> (Wesley Ruggles) <i>Oklahoma Jim</i> (Harry L. Fraser) <i>Mounted Fury</i> (Stuart Paton) <i>The Squaw Man</i> (Cecil B. DeMille)
1932	Politique de la Nouvelle Donne instaurée par Franklin D. Roosevelt. Soulèvement des vétérans pour obtenir les indemnités promises. Treize millions de chômeurs.	<i>Call her Savage</i> (John Francis Dillon) <i>Igloo</i> (Ewing Scott)
1933	21e amendement : fin de la prohibition. Paroxysme de la crise : Quinze millions de chômeurs. L'Economy Act tente d'équilibrer le budget fédéral en diminuant les salaires des fonctionnaires et les pensions versées aux vétérans, ce qui provoque leur mécontentement. Le nombre de mariages a baissé de 20% depuis les années 1920. Civil Conservation Act : Corps civil pour la protection de l'environnement. National Industrial Recovery Act : code de bonne conduite de la part des entreprises, limitation de la production et accroissement du pouvoir de consommation.	<i>Eskimo</i> (W. S. Van Dyke)
1934	Exposition universelle de Chicago. Indépendance de Cuba. Dévaluation du dollar à environ soixante pour cent de sa valeur ancienne.	<i>Behold My Wife</i> (Mitchell Leisen) <i>Laughing Boy</i> (W. S. Van Dyke) <i>Massacre</i> (Alan Crosland)

- Bonnie Parker et Clyde Barrow sont tués par la police.  
 Loi Wheeler-Howard : Restitution de terres mises en vente aux tribus amérindiennes.  
 Le Johnson Act interdit tout prêt à un gouvernement qui n'aurait pas honoré précédemment ses engagements envers les Etats-Unis.
- 1935 Loi sur la sécurité sociale.  
*Porgy and Bess* (Gershwin) : premier opéra américain.
- 1936 Certaines des mesures du New Deal sont annulées par la Cour Suprême, car considérées comme étant inconstitutionnelles.  
*Ramona* (Henry King)  
 Jeux Olympiques (Berlin) : Jesse Owens, Noir Américain remporte quatre médailles d'or.  
 Pendaison de Rainey Bethea : dernière exécution en public.
- 1937 Deuxième mandat de Roosevelt : « *Je vois un tiers de la population mal logé, mal vêtu et mal nourri.* »<sup>1003</sup>  
*Little Hiawatha* (David Hand)  
 Nombreuses grèves et émeutes.  
 La Cour suprême maintient le salaire minimal pour les femmes.
- 1938 Récession économique.  
 Loi sur l'expansion navale (Naval Expansion Act).  
 Création du HUAC (House Committee to Investigate Un-American Activities)  
 Wages and Hours Act : fixation d'un salaire minimum et d'horaires maxima.  
 Orson Welles provoque une panique générale en annonçant à la radio une invasion d'extraterrestres.  
 Réduction de moitié des dépenses des travaux publics.
- 1939 Dans le cadre du conflit mondial, Roosevelt affirme la neutralité des Etats-Unis.  
*Stand up and Fight* (W.S. Van Dyke)  
*Stagecoach* (John Ford)  
 Exposition universelle de New York.  
 Loi de neutralité des Etats-Unis.  
 Dix millions de chômeurs.
- 1940 L'Etat de New York est ravagé par un *Northwest Passage* (King Vidor)

<sup>1003</sup> Ibid., p 142

	ouragan. Le Congrès accorde 1,5 milliards de dollars de crédit militaires supplémentaires. 8,5 millions de chômeurs.	<i>Northwest Mounted Police</i> (Cecil B. DeMille)
1941	Roosevelt définit les quatre libertés : liberté d'expression, liberté de culte, liberté par l'absence de peur et par l'absence de besoin. Attaque de Pearl Harbor par les Japonais. Les Etats-Unis s'engagent dans la guerre. Loi Lend-Lease : « prêt-bail » avec la Grande Bretagne. Conférence de l'Atlantique.	<i>They Died With Their Boots on</i> (Raoul Walsh)
1942	Création d'un corps militaire féminin. Signature de la Déclaration des Nations Unies. Première émission pour Voice of America.	<i>Valley of the Sun</i> (George Marshall)
1943	Zoot Suit Riots : émeutes raciales à Los Angeles.	<i>The Outlaw</i> (Howard Hughes)
1944	Débarquement en Normandie. Conférence monétaire de Bretton Woods. G.I. Bill of Rights : reconversion possible pour les anciens combattants.	<i>Buffalo Bill</i> (William A. Wellman)
1945	Décès de Roosevelt. 12466000 Américains enrôlés dans l'armée. Conférence de Yalta. Bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki.	<i>San Antonio</i> (David Butler)
1946	Création du Central Intelligence Group, ancêtre de la CIA. Indépendance des Philippines concédée par les Etats-Unis. Début de la Guerre froide. Employment Act. Création d'un bureau en faveur de la stabilisation et de la reconversion de l'économie. Election d'un Congrès Républicain ultraconservateur. Commission sur les Droits Civiques. Inflation brutale.	<i>Canyon Passage</i> (Jacques Tourneur) <i>Duel in the Sun</i> (King Vidor) <i>My Darling Clementine</i> (John Ford)
1947	L'HUAC enquête au sein de l'industrie cinématographique. Doctrin Truman : politique du	Ronal Reagan accepte de dénoncer toute activité communiste au sein de la Screen Actors Guild, dont il est président.

	containement. Taft-Hartley : loi anti-grève. Incident de Roswell.	Liste des Dix d'Hollywood. <i>Unconquered</i> (Cecil B. DeMille)
1948	Le Cour Suprême décrète que les Noirs et les Blancs sont égaux dans le cadre de l'enseignement et invalide tout texte qui interdit aux Noirs d'être propriétaires fonciers. Douze leaders du Parti Communiste condamnés. Premier restaurant MacDonald. Blocus de Berlin.	<i>Fort Apache</i> (John Ford)
1949	Onze communistes sont jugés coupables pour conspiration contre le gouvernement. Naissance de l'OTAN. Truman propose un programme d'aide afin de préserver la paix dans le monde, avec notamment une aide aux pays sous-développés, ainsi que le Fair Deal : (prolongement du New Deal) assistance au pays sous-développés. Le programme sera un échec partiel.	<i>Daughter of the West</i> (Harold Daniels) <i>The Lone Ranger</i> (George W. Trendle)
1950	Début de la « Chasse au sorcières » anti-communiste par Joseph McCarthy. Selon la loi McCarran, les Communistes devront se déclarer au gouvernement. Alger Hiss, soupçonné d'avoir transmis des documents secrets à l'URSS, est condamné.	<i>Annie, Get Your Gun !</i> (George Sidney) <i>Broken Arrow</i> (Delmer Daves) <i>Winchester 73</i> (Anthony Mann) <i>Wagon Master</i> (John Ford)
1951	Mutual Security Act : programme d'aide entre les pays alliés. Construction du Guggenheim à New York. 22e amendement : les mandats présidentiels sont limités à deux. Accords entre les Etats-Unis et le Mexique permettant l'immigration légale de Mexicains pouvant travailler saisonnièrement.	<i>Across the Wide Missouri</i> (William A. Wellman) <i>Apache Drums</i> (Hugo Fregonese) <i>Distant Drums</i> (Raoul Walsh) <i>Tomahawk</i> (George Sherman)
1952	Loi sur l'immigration : quotas limitant le nombre d'immigrants par Etat.	<i>The Big Sky</i> (Howard Hawks) <i>High Noon</i> (Fred Zinnemann) <i>Indian Uprising</i> (Ray Nazarro) <i>The Wild North</i> (Andrew Marton)
1953	Exécution d'Ethel et Julius Rosenberg accusés d'espionnage. Création du Department of Health, Education and Welfare.	<i>Captain John Smith and Pocahontas</i> (Lew Landers) <i>Arrowhead</i> (Charles Marquis Warren) <i>Calamity Jane</i> (David Butler)



	Harry Truman annonce que les Etats-Unis détiennent la bombe H. C'est le début de « l'équilibre de la terreur ».	<i>Hondo</i> (John Farrow) <i>The Stand at Apache River</i> (Lee Sholem)
1954	Communist Control Act. L'affaire Brown vs. Topeka rend illégale la doctrine « séparés mais égaux » à l'école.	<i>Broken Lance</i> (Edward Dmytryk) <i>Bronco Apache</i> (Robert Aldrich) <i>Drum Beat</i> (Delmer Daves)
1955	Eisenhower prévient d'un recours à l'arme nucléaire en cas de guerre. Déségrégation progressive dans les écoles. La bourse de New York connaît la perte la plus lourde (44 milliards de dollars) en une journée. A Montgomery, Rosa Parks refuse de céder sa place à un Blanc dans un bus.	<i>Apache Woman</i> (Roger Corman) <i>Chief Crazy Horse</i> (George Sherman) <i>Rebel Without A Cause</i> (Nicholas Ray) <i>The Far Horizons</i> (Rudolph Maté) <i>The Indian Fighter</i> (André De Tothe) <i>White Feather</i> (Robert D. Webb)
1956	Déclaration de Panama. La Cour Suprême décrète que la ségrégation raciale dans les transports en commune est inconstitutionnelle.	<i>The Last Hunt</i> (Richard Brooks) <i>The Searchers</i> (John Ford)
1957	Doctrine Eisenhower : cherche à empêcher l'émergence de nouveaux états communistes au Moyen Orient. Création du Commandement de la défense aérospatiale de l'Amérique du Nord. Civil Rights Act : les droits civiques des minorités sont respectés. Pourtant, neuf enfants Noirs sont expulsés d'une école à Little Rock dans l'Arkansas. Reprise de l'inflation.	<i>Run of the Arrow</i> (Samuel Fuller)
1958	Signature du NORAD entre les Etats-Unis et le Canada. Création de la NASA. Raz de marée démocrate au Congrès.	<i>The Left Handed Gun</i> (Arthur Penn)
1959	L'Alaska et Hawaï deviennent respectivement les quarante-neuvième et cinquantième états de l'Union. Visite de Khrouchtchev aux Etats-Unis.	<i>Last Train From Gun Hill</i> (John Sturges) <i>Rio Bravo</i> (Howard Hawks) <i>Yellowstone Kelly</i> (Gordon Douglas)
1960	Eisenhower admet que les Etats-Unis effectuent des missions de reconnaissance au-dessus du territoire de l'URSS. Début d'une vague de sit-in de la part d'étudiants Noirs. Civil Rights Bill accorde le droit de vote aux Noirs. Légalisation de la pilule contraceptive. Election de Kennedy : thème de la	<i>The Magnificent Seven</i> (John Sturges) <i>The Unforgiven</i> (John Huston) <i>Flaming Star</i> (Don Siegel)

	Nouvelle Frontière dans son discours. Début de récession.	
1961	Baie des Cochons : débarquement dans le but de renverser le gouvernement de Fidel Castro. « Freedom Rides » en faveur de la mixité raciale dans les bus.	<i>Two rode together</i> (John Ford)
1962	Démantèlement des bases soviétiques à Cuba. Les lois concernant la ségrégation dans les transports en commun est considérée anticonstitutionnelle.	<i>Geronimo</i> (Arnold Laven) <i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> (John Ford)
1963	Discours de Martin Luther King : « I Have a Dream ». Un « Téléphone Rouge » est mis en place entre Washington et Moscou. Assassinat de Kennedy à Dallas.	
1964	Début de la Guerre du Vietnam (23300 soldats sont engagés). Johnson signe la loi sur les Droits Civiques (Civil Rights Act). Martin Luther King reçoit le prix Nobel de la paix.	<i>Cheyenne Autumn</i> (John Ford)
1965	Johnson annonce son programme de la Grande Société. L'opération de bombardement systématique « Rolling Thunder » est un échec pour les Américains. Manifestations contre la Guerre du vietnam. Le fait d'établir une liste de noms des communistes est anticonstitutionnel. La Doctrine Johnson annule la politique de Bon Voisinage et souhaite empêcher toute mise en place d'un gouvernement communiste. Santé : création de Medicare et Medicaid.	
1966	385300 soldats sont au Vietnam. Black Power, Red Power. 1966-1967 : des émeutes raciales éclatent dans divers Etats.	<i>Duel at Diablo</i> (Ralph Nelson) <i>Nevada Smith</i> (Henry Hathaway) <i>Le bon, la brute et le truand</i> (Sergio Leone)
1967	Manifestations contre la guerre du Vietnam. Accident d'Apollo 1. Loving vs. Virginia : la loi anti-métissage est déclarée anti-constitutionnelle.	
1968	Assassinat de Martin Luther King et Robert Kennedy.	<i>Il était une fois dans l'Ouest</i> (Sergio Leone)

- Rochard Nixon retire 25000 soldats du Vietnam.  
 Manifestation des Radical Women contre l'élection de Miss Amérique.  
 Répartition du budget : 76 milliards de dollars pour l'armée et 15 milliards pour les dépenses sociales.
- 1969 Début du scandale du Watergate. Premiers pas sur la lune.  
 Occupation d'Alcatraz par 78 Amérindiens.  
 Festival de Woodstock.
- 1970 Le jour de la terre : naissance du mouvement environnemental.  
 L'Agence de la Protection de l'Environnement est créé.
- 1971 Révélations sur la Guerre du Vietnam.  
 26<sup>e</sup> amendement : 18 ans est l'âge de la majorité.  
 Naissance du Walt Disney World Resort.  
 La balance commerciale américaine est déficitaire.  
 35 milliards de déficit budgétaire.
- 1972 L'Equal Rights Amendment, censé assurer une égalité parfaite entre hommes et femmes, est approuvé tant par le Congrès que Nixon, mais les tenants de la Nouvelle Droite ne ratifieront pas la loi.  
 Scandale du Watergate.
- 1973 Construction du World Trade Center.  
 Premiers maires noirs élu à Los Angeles, Atlanta et Détroit  
 Cessez-le-feu au Vietnam  
 Insurrection indienne à Wounded Knee.
- 1974 Watergate : démission du président Richard Nixon.  
 Economie : stagflation.
- 1975 Légalisation partielle de l'avortement.  
 8,3% de la population active est au chômage.
- 1976 4 juillet : bicentenaire de l'indépendance américaine.  
 Dans le cadre de la Guerre froide, le terme de « détente » est délaissé au profit de « paix par la force », choisit par Gerald Ford.  
 Jimmy Carter est élu président.
- MacKenna's Gold* (J. Lee Thompson)  
*Tell Them Willie Boy is Here* (Abraham Polonsky)  
*The Scalphunters* (Sydney Pollack)
- Little Big Man* (Arthur Penn)  
*A Man called Horse* (Elliot Silverstein)  
*Soldier Blue* (Ralph Nelson)
- Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack)
- The Man Who Loved Cat Dancing* (Richard C. Sarafian)
- The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood)

- 1977 Le taux d'inflation est de 6,5%.
- 1978 Le taux d'inflation est de 7,7%.  
The Longest Walk : Marche  
d'Alcatraz à Washington (American  
Indian Movement).
- 1979 Accident nucléaire : fuite radioactive  
dans une centrale en Pennsylvanie.  
Deuxième choc pétrolier.  
Otages de Téhéran : 52 employés de  
l'ambassade américaine sont pris en  
otage.  
Le taux d'inflation est de 11,3%.
- 1980 Eruption du Mont Saint Helens : 57  
morts.  
Lancement de CNN.  
Accord céréaliier entre les Etats-Unis  
et la Chine.  
Le taux d'inflation est de 13,5%.
- 1981 Sandra Day O'Connor est la première  
femme membre de la Cour Suprême.  
Boston : manifestations contre les  
restrictions budgétaires.  
Libéralisme économique.
- 1982 Manifestation contre la course aux  
armements : un million de personnes à  
Central Park.
- 1983 Ronald Reagan définit l'Union  
Soviétique comme « l'Empire du  
mal ».  
52% des femmes travaillent à  
l'extérieur du foyer.
- 1984 Création du Macintosh (Apple).  
Exposition universelle à la Nouvelle-  
Orléans.  
Les Etats-Unis se retirent de  
l'UNESCO.
- 1985 Doctrine Reagan : aide aux  
mouvements s'élevant contre des  
régimes communistes.  
Le taux de pauvreté est d'environ  
13%.
- 1986 Explosion de la navette spatiale  
Challenger.  
« Rapport sur la pornographie de la  
Commission spéciale du Département  
de la justice : mesures fermes à  
prendre contre ceux qui la fabriquent  
ou la vendent. »<sup>1004</sup>

---

<sup>1004</sup> Ibid., p 234



	Les démocrates sont majoritaires au Sénat.	
1987		
1988	La Corée du Sud, Hong Kong, Singapour et Taiwan ne sont plus considérés comme des pays en voie de développement et bénéficient plus du traitement privilégié des Etats-Unis.	
1989	Accord de libre-échange entre le Canada et les Etats-Unis. Manifestation de 300000 personnes en faveur de l'avortement. Séisme de San Francisco. Intervention américaine au Panama.	
1990	Clean Air Act. Loi concernant l'augmentation du nombre d'immigrants. Baisse du salaire hebdomadaire moyen.	<i>Dances with Wolves</i> (Kevin Costner)
1991	Guerre du Golfe. Loi sur la non-discrimination dans l'emploi. Fin de la récession.	
1992	Émeutes à Los Angeles. Election de Bill Clinton. Protestations amérindiennes contres la célébration du cinq centième anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb. Forte opposition à l'Interruption Volontaire de Grossesse. Reprise économique.	<i>1492 : Conquest of Paradise</i> (Ridley Scott) <i>A River Runs Through It</i> (Robert Redford) <i>The Last of the Mohicans</i> (Michael Mann) <i>Thunderheart</i> (Michael Apted)
1993	Bill Clinton nomme Janet Reno, la première femme au poste d'Attorney General. Attentat du World Trade Center : six morts et un millier de blessés. Siège de Waco : suicide collectif de la part d'une secte d'extrême droite. Accords d'Oslo.	
1994	Loi Brady : contrôle des armes à feu. Séisme à Los Angeles. Signature de l'ALENA (accord de libre-échange avec le Mexique et le Canada). Scandale du Whitewater.	<i>Dance me outside</i> (Bruce MacDonald) <i>Legends of the Fall</i> (Edward Zwick) <i>Medecine River</i> (Thomas King) <i>Sioux City</i> (Lou Diamond Phillips)
1995	Le sénat du Mississippi ratifie le 13 <sup>ème</sup> amendement de la constitution, mettant officiellement fin à l'esclavage.	<i>Pocahontas</i> (Disney)

	Attentat à Oklahoma City revendiqué par un groupe d'extrême droite : 168 morts.	
	Débat sur Medicare.	
	Marche sur Washington organisée par Nation of Islam.	
1996	Loi anti-terroriste.	<i>Grande avenue</i> (Daniel Sackheim)
	Attentat d'extrême droite lors des Jeux Olympiques d'Atlanta.	
1997	Début du Krach à New York : le Dow Jones perd 8255 points en octobre.	
	Le PNB croît de 4% par an.	
1998	Taux de chômage bas (4,3%).	<i>Naturally Native</i> (Valerie Red-Horse)
	Affaire Monica Lewinsky.	<i>Pocahontas II: Journey to a New World</i> (Tom Ellery & Bradley Raymond)
	Réunion du G7 à Washington.	<i>Smoke Signals</i> (Chris Eyre)
	Création de Google.	
1999	Fusillade dans le lycée Columbine dans la Colorado.	
2000	Victoire de George W. Bush sur Al Gore. Le dépouillement reste incertain.	
2001	Attentats du 11 septembre.	
	Début de la guerre en Afghanistan.	
2002	Invasion de l'Afghanistan.	<i>Lewis and Clark : Great Journey West</i> (Bruce Neibaur)
	Attentat devant le consulat des Etats-Unis à Karachi.	<i>Skins</i> (Chris Eyre)
		<i>Skinwalkers</i> (Chris Eyre)
2003	Guerre en Irak et capture de Saddam Hussein.	<i>Open Range</i> (Kevin Costner)
	Désintégration de la navette spatiale Columbia.	
2004	Atterrissage de la sonde « Spirit », puis « Opportunity » sur Mars.	
	Création du réseau social Facebook.	
	Décès de Ronald Reagan, Ray Charles, Marlon Brando et Christopher Reeves.	
2005	Respect des Droits de l'Homme : le Caporal Charles Graner a été condamné pour avoir torturé des prisonniers en Irak.	<i>Brokeback Mountain</i> (Ang Lee)
	Ouragans Katrina et Rita.	<i>The New World</i> (Terence Malick)
2006		<i>Night at the Museum</i> (Shawn Levy)
2007	Le FBI révèle des escroqueries et fraudes concernant les prêts immobiliers.	<i>Inglorious Basterds</i> (Quentin Tarantino)
	Bombardements en Somalie.	
	Envoi de 21700 soldats supplémentaires en Irak.	
2008	Election de Barack Obama.	

2009		<i>Public Enemies</i> (Michael Mann)
2010		<i>True Grit</i> (Ethan et Joel Cohen)
2011	Révolutions au Moyen orient. Tremblement de terre au Japon.	
2012		
2013		
2014		<i>The Red Man's View</i> (Thomas R. Bond II)



Deux situations : l'une romantique (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950), l'autre sombre (*The Last Hunt*, Richard Brooks, 1956). Le cadre de la première scène est paisible et harmonieux, avec notamment un coin d'eau. La seconde scène montre l'héroïne refusant les avances du Blanc. Debra Paget tient le rôle principal dans les deux films.





Released October 17, 1910

# THE BROKEN DOLL

A Tragedy of the Indian Reservation



*Anderson  
Hinderson  
Evans  
Hedy Egan*

This Biograph story shows to what extreme gratitude may lead a mere child, and one who is looked upon as semi-civilized at that. The subject clearly depicts that a kindly action will never go unrewarded. Joe Stevens came out West to court fortune prospecting in the mountains. He has met with more than fair success and writes his wife that she might join him as soon as she could. Wishing to surprise him, she and their child appear before him unannounced. On the day of her arrival a party of Indians from a reservation nearby visit the village to procure supplies. Among them is a little Indian girl, who, being an unfavored child, is very roughly treated by her mother. The poor tot has never known a kind word or attention. Approaching the cabin of Stevens, the little Indian beholds Joe's child playing with a very pretty doll. The doll fascinates the Indian girl and Mrs. Stevens persuades her daughter to give it to her. This act of kindness, the first the poor little child has ever experienced, so overwhelms her with gratitude that she is at a loss to know how to express it. However, her little heart pulsates with a new energy, and she leaves her new found friends all aglow with thanks. Meanwhile, the Indians have been making a round of the stores and one of them is cruelly assassinated by a drunken rowdy. The Indians, vowing vengeance, return to the reservation with the lifeless brave. A council of war is held, during which the little one appears with the doll in her arms. One of the Indians seizes this effigy of a white baby and hurls it over the bank, and when the girl climbs down and regains it she finds it hopelessly broken. Heart-crushed, the little one buries it in true Indian fashion, and as she is prostrate before the tiny pyre she hears the noise of the war dance. Hastening to the scene she realizes the grave danger of her first and only friends, and runs off to warn them. She isn't any too soon for the infuriated Indians are starting out. Joe dashes through the village arousing the inhabitants, and although the redskins have devastated and burned outlying property, they meet with powerful resistance at the village proper and are driven off. Everyone is loud in their praise for the little Indian child and are anxious to know her whereabouts. Alas, they will never know, for the little one, wounded during the conflict, has just strength enough to reach the little grave where she falls, making it a double one, and her pure soul parts with the little body sacrificed upon the altar of gratitude.

APPROXIMATE LENGTH 997 FEET NO. 3745 CODE WORD—RHEINSALM

Produced and Controlled Exclusively by  
**BIOGRAPH COMPANY**

11 East 14th Street, New York City.

**GEORGE KLEINE**

SELLING AGENT FOR CHICAGO  
52 STATE STREET, CHICAGO, ILL.

*The Broken Doll*, D. W. Griffith, 1910, MOMA

# IOLA'S PROMISE

How the Little Indian Maiden Paid Her Debt of Gratitude



**I**OLA, the little Indian girl, is held captive by a gang of cutthroats, from whose clutches and abuse she is rescued by Jack Harper, a prospector. She is truly grateful to Jack, for she regards him as something different from the white people she has seen. Jack's sweetheart and her father are parties of a wagon-train headed for his place, and as luck has been against him, he is somewhat gloomy. Iola learns the reason, and promises to help him find gold. He is amused at this and says "Will you?" "Yes." "Cross your heart?" This Cross-your-heart action mystifies the little Indian. She thinks it is a sort of tribe insignia and tells her people that "Cross-heart" people are all right. Iola surely pays her debt of gratitude, not only in finding gold, but in giving her life to protect Jack's sweetheart from her own people, who are embittered against all whites.



## BIOGRAPH



Released March 14, 1912

*Iola's Promise*, D.W. Griffith, 1912, MOMA

## **Sigles et abréviations**

MoMA : Museum of Modern Art

AMPAS : Academy of Motion Picture Arts and Sciences

# Index

## A

- A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1972), 13, 40, 63, 66, 96, 127, 136, 145, 190, 210, 212, 216, 231, 236, 240, 254, 264, 267, 268, 289, 290, 296, 297, 301, 306, 340, 341, 362, 364, 378, 383, 384, 387, 395, 399, 410, 439, 472, 484
- A Pueblo Legend* (D.W. Griffith, 1912), 26, 67, 436, 479, 488
- A Romance of the Western Hills* (D.W. Griffith, 1910), 45, 83, 213, 436, 477, 487
- Across the Wide Missouri* (William A. Wellman, 1951), 13, 56, 69, 117, 118, 150, 151, 152, 179, 182, 183, 210, 215, 216, 226, 227, 247, 264, 306, 318, 333, 374, 375, 384, 410, 413, 438, 469, 470, 482, 494
- Afro-américaine, 12, 161, 166, 215, 230, 282, 283, 304, 314, 315, 316, 322, 329, 331, 335
- Algonquien, 26, 140, 237, 271, 309, 319, 373, 432
- Américaine, 16, 33, 45, 54, 70, 79, 80, 86, 102, 110, 126, 141, 147, 152, 165, 166, 175, 189, 214, 215, 225, 236, 243, 244, 245, 246, 257, 258, 259, 260, 261, 271, 280, 284, 285, 288, 289, 296, 297, 302, 305, 306, 308, 309, 313, 321, 329, 330, 333, 344, 355, 360, 375, 405, 411, 412, 414, 415, 429
- Apache, 26, 56, 61, 66, 67, 68, 71, 87, 115, 116, 118, 121, 170, 184, 185, 187, 188, 225, 227, 234, 242, 247, 256, 263, 292, 293, 296, 302, 309, 321, 333, 356, 367, 369, 380, 383, 437, 438, 460, 469, 471, 479, 482, 483, 488, 493, 494
- Arabe, 12, 316, 318, 319, 324, 327, 342
- Arrowhead* (Charles Marquis Warren, 1953), 11, 69, 108, 115, 116, 118, 120, 155, 171, 184, 186, 226, 243, 247, 321, 413, 414, 438, 471, 482, 494
- Asiatique, 12, 92, 161, 185, 304, 308, 309, 311, 312, 318, 323, 325, 327, 329, 342

## B

- Blanc, 4, 8, 9, 11, 26, 32, 55, 60, 67, 70, 85, 86, 88, 94, 97, 98, 108, 117, 118, 122, 129, 130, 134, 137, 145, 148, 149, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 182, 184, 185, 192, 200, 202, 212, 213, 214, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 238, 239, 241, 243, 252, 254, 259, 267, 268, 280, 282, 286, 288, 291, 293, 295, 296, 297, 298, 303, 309, 311, 314, 315, 316, 317, 325, 336, 350, 351, 353, 355, 362, 370, 371, 378, 387, 399, 405, 410, 411, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 430, 431, 434, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 490, 493, 494, 501
- Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950), 11, 16, 59, 105, 109, 112, 116, 117, 118, 122, 139, 152, 159, 171, 184, 187, 188, 216, 224, 226, 227, 228, 236, 238, 241, 242, 255, 263, 292, 309, 310, 334, 335, 338, 340, 350, 359, 367, 370, 388, 389, 410, 413, 416, 419, 422, 430, 438, 469, 470, 482, 494, 501
- Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954), 23, 67, 113, 114, 117, 178, 210, 216, 217, 218, 222, 238, 247,

- 321, 330, 375, 409, 438, 471, 482, 494
- Bronco Apache* (Robert Aldrich, 1954), 184, 187, 296, 302, 431, 438, 482, 494
- Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944), 62, 63, 72, 321, 323, 329, 330, 375, 376, 438, 468, 481, 482, 493

## C

- Captive, 193, 284, 291, 324, 448, 457
- Caricature, 331
- Censure, 190, 459
- Cheyenne, 26, 64, 65, 86, 97, 122, 127, 129, 215, 238, 247, 293, 359, 375, 378, 380, 393, 407, 409, 439, 463, 484, 496
- Cheyenne Autumn* (John Ford, 1964), 64, 86, 97, 122, 129, 215, 238, 247, 359, 375, 380, 393, 409, 439, 484, 496
- Collier, John, 101, 102, 105, 141
- Colombe, 431
- Colorado Territory* (Raoul Walsh, 1949), 67, 105, 108, 171, 200, 202, 204, 207, 243, 247, 350, 377, 395, 438, 469, 481
- Comanche, 26, 63, 188, 214, 282, 291, 448, 482
- Conquête de l'Ouest, 10, 56, 61, 74, 79, 91, 92, 94, 118, 144, 149, 152, 161, 171, 210, 221, 271, 278, 285, 306, 330, 334, 342, 343, 345, 346, 430, 432, 465
- Contexte, 121
- Côte Est, 26, 28, 53, 56, 162

## D

- Dance With Wolves* (Kevin Costner, 1990), 439, 484
- Darwinisme, 9, 89, 95, 158, 160, 193, 251, 252
- DeMille, Cecil B., 53, 74, 108, 178, 226, 272, 332, 366, 372, 382, 397, 398, 402, 406, 437, 438, 442, 457, 460, 467, 480, 481, 489, 491, 492, 493
- Deuxième Guerre Mondiale, 50, 106, 107, 111, 142, 194, 199, 200, 307, 339, 342, 349
- Divertissement, 380, 428
- Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), 54, 69, 95, 105, 107, 108, 171, 198, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 221, 223, 243, 245, 246, 263, 280, 327, 330, 337, 346, 357, 376, 389, 395, 409, 423, 430, 438, 468, 469, 481, 493

## E

- Eugénisme, 89, 160
- Exotisme, 508

## F

- Famille, 214
- Faon, 431
- Féminisme, 9, 17, 87, 107, 125, 142
- Flaming Star* (Don Siegel, 1960), 147, 216, 218, 243, 245, 256, 439, 483, 495



Ford, John, 12, 63, 64, 67, 90, 97, 99, 115, 251, 258, 280, 285, 290, 293, 358, 359, 367, 369, 376, 379, 381, 383, 394, 402, 428, 437, 438, 439, 441, 446, 448, 472, 473, 480, 481, 483, 484, 490, 492, 493, 494, 495, 496

Freudisme, 9, 198, 229, 269, 336, 337, 448

*Frozen Justice* (Allan Dwan, 1929), 29, 47, 48, 49, 69, 246, 279, 320, 373, 406, 437, 467, 480, 490

## G

Going Native, 9, 73, 93, 98, 110, 121, 123, 133, 135, 149, 242, 254, 257, 291, 309, 333, 355, 431, 452

Grand-mère, 139

Griffith, David Wark, 8, 9, 19, 26, 28, 41, 42, 43, 44, 49, 66, 67, 68, 69, 74, 77, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 100, 126, 154, 170, 176, 177, 178, 195, 198, 213, 221, 225, 232, 256, 303, 304, 308, 314, 316, 317, 332, 334, 338, 365, 373, 381, 397, 418, 434, 436, 437, 450, 452, 454, 458, 461, 465, 477, 478, 479, 487, 488

Guerre Froide, 127, 342

## H

*Her Indian Mother (The White Man Takes a Red Wife)* (Kalem, 1910), 149, 193, 436, 478, 487

Hiawatha, 26, 28, 29, 30, 36, 38, 39, 40, 42, 69, 97, 188, 231, 242, 406, 409, 436, 437, 476, 477, 479, 481, 487, 488, 492

Hippie (Mouvement), 10, 27, 121, 171

House of Un-American Committee, 108, 340, 492, 493

## I

Indian Films, 5, 9, 29, 41, 43, 56, 74, 77, 78, 79, 84, 88, 149, 178, 363, 373, 381, 405, 412, 420

Indian New Deal, 98, 101, 102, 105, 141

*Indian Runner's Romance* (D.W. Griffith, 1909), 44, 82, 477

Indienne, 12, 31, 38, 40, 52, 62, 72, 76, 77, 79, 80, 88, 101, 105, 111, 128, 131, 132, 133, 135, 142, 145, 148, 165, 166, 181, 192, 197, 209, 250, 255, 262, 265, 270, 272, 273, 276, 278, 279, 307, 310, 311, 317, 322, 323, 333, 344, 353, 355, 358, 372, 373, 376, 436, 446, 455, 486

*Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2007), 333, 440, 500

*Injuns* (Powers Picture Plays, Universal, 1913), 18, 94, 146, 333, 369, 437, 444, 479, 488

Inuit, 45, 46, 48, 69, 99, 102, 279, 320, 333, 335, 379, 398, 443, 447, 454, 455, 462, 480

Iroquois, 26, 36, 38, 55, 451

## J

Jefferson, Thomas, 159, 167, 168, 177, 423, 445, 457, 475, 476

*Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972), 10, 58, 122, 123, 124, 127, 135, 136, 154, 190, 210, 211, 212, 225, 238, 240, 241, 265, 268, 297, 304, 309, 327, 340, 341, 355, 359, 393, 395, 415, 419, 423, 439, 464, 484, 497

## K

*Kivalina of the Ice Lands* (Earl Rossman, 1925), 46, 437, 480, 490

Krach boursier, 77, 485, 490

## L

La Farge, Olivier, 101

*Last Train From Gun Hill* (John Sturges, 1959), 62, 117, 210, 216, 218, 243, 244, 263, 275, 280, 334, 388, 389, 430, 439, 471, 483, 495

Latina, 316, 321, 324, 327, 329, 330, 339, 342

*Laughing Boy* (W. S. Van Dyke, 1934), 9, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 180, 181, 242, 273, 343, 373, 382, 407, 408, 437, 467, 468, 481, 491

*Legends of the Fall* (Edward Zwick, 1994), 197, 200, 210, 243, 246, 440, 485, 499

*Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), 64, 65, 122, 123, 125, 127, 131, 132, 142, 190, 191, 210, 211, 212, 227, 238, 241, 277, 297, 309, 310, 326, 334, 340, 341, 355, 358, 379, 386, 387, 388, 394, 415, 417, 419, 423, 428, 430, 439, 453, 472, 473, 484, 496

*Little Dove's Romance* (Fred J. Balshofer, 1911), 85, 170, 239, 240, 417, 436, 478, 488

Loi de Say, 401, 476

## M

Mariage, 214

*Maya, Just an Indian* (anonyme, 1913), 243, 437, 479, 488

Mémoire, 15, 146, 434, 453, 460

Mère, 20, 35, 41, 136, 137

Métissage, 192, 206, 211, 455, 508

Mexicaines, 12, 67, 69, 70, 216, 328, 330, 342, 376

Minnehaha, 28, 29, 30, 36, 38, 39, 40, 242, 409, 428

Mohawk, 26, 36, 43, 53, 60, 83, 99, 272, 339, 380, 410, 436, 458, 487

Mohicans, 53, 98, 131, 133, 136, 155, 161, 214, 221, 404, 412, 439, 499

*My Darling Clementine* (John Ford, 1946), 67, 200, 207, 208, 238, 438, 481, 493

Mythe, 10, 92, 143, 146, 168, 248, 274, 354

## N

*Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922), 45, 279, 320, 434, 437, 480, 489

*Naturally Native* (Valerie Red-Horse, 1998), 140, 273, 276, 277, 278, 345, 346, 355, 356, 361, 378, 379, 420, 433, 440, 485, 499

Nature, 89, 124, 138, 151, 160, 254, 255, 259, 347, 451, 458, 460

Navajo, 26, 63, 67, 68, 69, 94, 96, 97, 102, 103, 128, 180, 198, 215, 242, 273, 291, 343, 356, 378, 380, 455, 480, 481

*Nevada Smith* (Henry Hathaway, 1966), 210, 246, 439, 496

*Northwest Mounted Police* (Cecil B. DeMille, 1940), 29, 49, 50, 51, 52, 54, 69, 95, 99, 105, 108, 171, 200, 201, 202, 203, 208, 214, 227, 243, 246, 295, 322, 334, 376, 377, 397, 402, 406, 418, 428, 438, 468, 481, 492

Nostalgie, 145, 335

## P

Parcours initiatique, 480  
 Plaines, 8, 9, 26, 28, 45, 55, 56, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 83, 150, 255, 262, 279, 319, 333, 355, 356, 426  
 Pocahontas, 4, 5, 7, 9, 13, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 54, 56, 58, 60, 61, 69, 96, 117, 118, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 146, 153, 165, 168, 176, 179, 180, 184, 185, 199, 200, 206, 213, 221, 224, 225, 228, 231, 233, 234, 236, 237, 242, 245, 246, 257, 260, 262, 266, 270, 271, 273, 287, 288, 305, 306, 307, 309, 313, 315, 320, 344, 347, 348, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 366, 370, 375, 379, 384, 390, 392, 398, 399, 400, 401, 405, 409, 410, 411, 413, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 427, 428, 429, 432, 433, 435, 437, 438, 440, 443, 446, 454, 459, 460, 463, 464, 471, 473, 474, 480, 482, 485, 490, 494, 499, 508  
 Première Guerre Mondiale, 6, 9, 71, 74, 77, 87, 90, 91, 93, 94, 99, 105, 142, 178, 198, 262, 339, 485  
 Prénoms, 239, 242  
 Princesse, 143, 318  
 Production Code (Code Hays), 7, 8, 10, 11, 51, 52, 57, 75, 76, 98, 109, 121, 155, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 189, 190, 197, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 295, 305, 316, 331, 368, 369, 378, 423, 430, 454, 468  
 Public, 7, 33, 131, 378, 440, 456, 475, 485, 500  
*Public Enemies* (Michael Mann, 2009), 378, 440, 475, 485, 500  
 Puritanisme, 143

## R

Race, 17, 20, 21, 55, 72, 79, 83, 88, 89, 90, 154, 157, 158, 164, 165, 167, 172, 204, 214, 222, 230, 249, 255, 258, 270, 288, 307, 312, 352, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 458, 460, 463, 464, 466  
 Ramona, 83, 100, 176, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 211, 221, 222, 243, 244, 306, 359, 373, 404, 406, 409, 436, 437, 458, 467, 468, 478, 479, 480, 481, 487, 489, 490, 491  
*Red Love* (Edgar Lewis, 1925), 9, 95, 97, 98, 241, 437, 480, 490  
*Redskin* (Victor Schertzinger, 1929), 9, 95, 96, 97, 98, 241, 437, 480, 490  
 Représentation, 477  
 Respect, 213, 500  
 Rôle, 351  
*Romance of the Cliff Dwellers* (Edison, 1911), 232, 436, 478, 488

## S

Sacagawea, 60, 61, 241, 257, 260, 302, 306, 376, 482, 483, 485  
 Sacrifice, 21, 100, 154, 225, 332, 455, 465, 487  
*Scarlet and Gold* (Francis J. Grandon, 1925), 332, 437, 480, 490  
 Sioux, 21, 26, 38, 56, 63, 65, 66, 72, 80, 83, 85, 88, 95, 135, 169, 210, 211, 254, 264, 286, 345, 372, 374, 378, 379, 381, 399, 407, 436, 440, 451, 477, 478, 483, 484, 486, 499  
*Sioux Ghost Dance* (Edison, 1894), 21, 72, 381, 436,

477, 486

*Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998), 78, 140, 346, 347, 355, 356, 378, 420, 432, 440, 485, 499  
*Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970), 127, 132, 215, 280, 285, 293, 296, 297, 340, 358, 386, 387, 428, 439, 484, 496  
 Sorcière, 108, 142, 411  
 Squaw, 68, 88, 117, 176, 211, 226, 239, 273, 303, 332, 375, 404, 437, 487  
 Sundquist, Asebri, 7, 35, 234, 246, 405, 406, 410, 414, 415, 418, 421, 463  
 Symbolisme, 232, 476

## T

*Tell Them Willie Boy is Here* (Abraham Polonsky, 1969), 130, 226, 392, 439, 484, 496  
*The Big Sky* (Howard Hawks, 1952), 11, 56, 57, 60, 89, 110, 118, 119, 171, 181, 220, 227, 232, 233, 241, 257, 258, 262, 264, 278, 285, 286, 287, 288, 306, 376, 379, 410, 423, 438, 445, 450, 470, 482, 494  
*The Broken Doll* (D.W. Griffith, 1910), 44, 404, 436, 478, 487  
*The Call of the Wild* (D.W. Griffith, 1909), 177, 436, 487  
*The Chief's Daughter* (D.W. Griffith, 1911), 86, 170, 213, 414, 436, 478, 488  
*The Far Horizons* (Rudolph Maté, 1955), 302, 438, 483, 494  
*The Goddess of Lost Lake* (Wallace Worsley, 1918), 277, 278, 437, 479, 489  
*The Kentuckian* (Wallace McCutcheon, 1908), 82, 225, 332, 436, 477, 487  
*The Last Hunt* (Richard Brooks, 1956), 55, 59, 60, 150, 227, 241, 262, 275, 288, 395, 408, 414, 416, 431, 439, 483, 495, 501  
*The Mended Lute* (Griffith, 1909), 231, 241, 436, 477, 487  
*The New World* (Terence Malick, 2005), 4, 10, 13, 32, 140, 142, 154, 210, 237, 238, 287, 313, 348, 350, 352, 427, 432, 433, 440, 474, 485, 500  
*The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976), 127, 225, 273, 276, 277, 378, 408, 409, 414, 415, 439, 473, 484, 497  
*The Red Girl* (D.W. Griffith, 1908), 43, 232, 436, 477, 487  
*The Red Girl and the Child* (James Young Deer, 1910), 436, 487  
*The Red Man's View* (D.W. Griffith, 1909), 44, 434, 436, 477, 487, 500  
*The Searchers* (John Ford, 1956), 12, 63, 119, 120, 154, 188, 206, 214, 227, 239, 260, 280, 285, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 304, 369, 370, 383, 389, 393, 394, 395, 403, 415, 421, 439, 448, 471, 473, 474, 483, 495  
*The Silent Enemy* (H. P. Carver, 1930), 437, 490  
*The Song of the Wildwood Flute* (D.W. Griffith, 1910), 44, 231, 239, 240, 436, 478, 487  
*The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1914) *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1918) *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1931), 98, 145, 178, 219, 220, 229, 272, 300, 303, 304, 305, 313, 359, 366, 372, 397, 398, 437, 467, 470, 479, 480, 481, 488, 489, 491  
*The Squaw's Love* (D.W. Griffith, 1911), 83, 231, 239, 436, 478, 488

*The Story of Bah* (Madeline Brandeis, 1928), 67, 437, 480, 490

*The Unforgiven* (John Huston, 1960), 63, 125, 129, 147, 281, 285, 295, 330, 334, 361, 377, 413, 439, 471, 472, 483, 495

Truman (Doctrine), 111, 112, 208, 209, 493, 494

## U

*Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947), 53, 54, 55, 57, 69, 108, 109, 118, 155, 171, 226, 243, 244, 384, 385, 397, 411, 413, 438, 468, 469, 481, 493

Universalisation, 323

## V

Vietnam (Guerre du), 10, 106, 121, 123, 127, 129, 130,

142, 190, 241, 297, 310, 340, 342, 349, 358, 359, 386, 393, 422, 428, 496, 497

## W

Watergate, 121, 340, 341, 496, 497

Western, 18, 19, 24, 44, 58, 62, 65, 73, 77, 102, 111,

112, 119, 125, 147, 157, 161, 170, 186, 193, 213,

226, 249, 255, 260, 264, 291, 292, 293, 294, 301,

311, 321, 325, 326, 338, 358, 388, 389, 394, 395,

433, 444, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 454,

458, 460, 462, 463, 464, 466, 471, 472, 474, 508

*White Dove's Sacrifice* (anonyme, 1912), 239, 436, 479, 488

*White Fawn's Devotion* (James Young Deer, 1910), 210, 226, 239, 332, 436, 478, 487

## Table des Matières

Introduction.....	1
Historiographie et approche méthodologique.....	12
<b>1. L'Amérindienne, une figure à part dans l'univers fictionnel hollywoodien ...</b>	<b>22</b>
<b>1.1 Constat. Place, rôle, statut : analyses historiques et transpositions à l'écran</b>	<b>25</b>
1.1.1 Tribus du Nord et de la Côte Est .....	25
1.1.1.1 Pocahontas et Minnehaha ( <i>Hiawatha</i> ), ou la splendeur pastorale .....	26
1.1.1.2 Griffith : une œuvre riche concernant les tribus de la cote Nord-Est .....	38
1.1.1.3 Les films « exceptions » .....	42
1.1.2 La côte Nord-Ouest, le Plateau, les Plaines du Nord .....	52
1.1.3 Sacagawea.....	57
1.1.4 Les Plaines : des tribus guerrières surreprésentées .....	58
1.1.5 Le Sud-Ouest.....	64
<b>1.2 Explications. Le prisme cinématographique à l'épreuve de l'histoire.....</b>	<b>68</b>
1.2.1 Les « Indian Film » (1895 – Première Guerre Mondiale) .....	68
1.2.1.1 Le contexte hollywoodien.....	68
1.2.1.2 Des « Easterns » (Indian Films) aux Westerns.....	71
1.2.1.3 Le public .....	75
1.2.1.4 Idéologie américaine concernant les Amérindiens .....	78
1.2.1.5 Situation des Amérindiens et décisions politiques les concernant .....	80
1.2.1.6 Le féminisme.....	84
1.2.1.7 Le Darwinisme .....	86
1.2.1.8 La Première Guerre Mondiale.....	88
1.2.2 De l'unidimensionnalité au schéma binaire : évolution de la figure de l'Amérindienne jusqu'aux années 1950.....	89
1.2.2.1 Les années 1920 .....	89
1.2.2.2 Les années 1930 .....	96
1.2.2.3 Les années 1940 .....	102
1.2.2.4 Les années 1950 .....	107
1.2.3 Transition vers le « Going Native » (1960-1980) .....	118
1.2.3.1 Contexte hollywoodien.....	118
1.2.3.2 Les femmes dans les films .....	123
1.2.3.3 Politique étrangère.....	124
1.2.3.4 Actions menées par les Amérindiens.....	125
1.2.3.5 Politique intérieure .....	126
1.2.3.6 L'exception des années 1980 .....	129
1.2.4 Renouveau des années 1990 et 2000 .....	130
1.2.4.1 Situation sociopolitique des Amérindiens.....	130
1.2.4.2 L'écologie.....	132
<b>1.3 L'Amérindienne confrontée aux grands mythes américains.....</b>	<b>140</b>
1.3.1 Rencontre, Conquête et Romantisme .....	140
1.3.1.1 Puritanisme .....	140
1.3.1.2 Histoire, mythe de la Frontière.....	141
1.3.1.3 Nostalgie .....	143



1.3.2	Les valeurs sociétales .....	149
1.3.2.1	Individualisme, Self-made-man .....	149
1.3.2.2	Modèle méritocratique valorisant la mobilité sociale et la réussite individuelle .....	150
1.3.2.3	Modèle contractualiste et marchand .....	150
1.3.2.4	Le melting pot .....	151
1.3.2.5	Binarité .....	152
<b>2.</b>	<b>Jeux et enjeux d'un processus ambigu : le métissage .....</b>	<b>154</b>
<b>2.1</b>	<b>Historique .....</b>	<b>157</b>
<b>2.2</b>	<b>Le métissage au XX siècle : Histoire et cinéma, assimilation et autonomisation, fascination et rejet .....</b>	<b>167</b>
<b>2.3</b>	<b>Le métissage et Hollywood .....</b>	<b>170</b>
2.3.1	La censure hollywoodienne .....	170
2.3.2	Le métissage avant la Production Code Administration .....	174
2.3.3	Le personnage de l'Amérindienne sous la Production Code Administration .....	177
2.3.4	L'ambivalence des années 1950 : Exemples de trois représentations de la femme Apache, « Noble et ignoble » : Broken Arrow (Daves, 1950), Arrowhead (Warren, 1953) et Bronco Apache (Aldrich, 1954) .....	182
2.3.5	Le métissage ultérieurement à la Production Code Administration .....	187
2.3.6	Les métisses .....	190
2.3.7	Métissage et censure : une conclusion .....	209
<b>2.4</b>	<b>Le métissage avorté : de la question raciale à la tragédie .....</b>	<b>211</b>
2.4.1	Respect : « On ne badine pas avec l'amour » .....	211
2.4.2	Mariage et Famille .....	212
2.4.3	Amour et métissage .....	216
2.4.4	Un thème universel : Roméo et Juliette revisité .....	218
2.4.5	Les notions de dévouement et de sacrifice : .....	220
2.4.6	La fonction tragique du sacrifice .....	226
2.4.7	Le thème de l'eau comme référence anglo-saxonne et référence chrétienne .....	227
<b>2.5</b>	<b>Etude du choix des prénoms .....</b>	<b>235</b>
2.5.1	Prénoms traduits en anglais .....	236
2.5.2	Prénoms conservés en langue amérindienne .....	239
2.5.3	Les prénoms américanisés ou hispanisés des femmes amérindiennes .....	240
<b>2.6</b>	<b>Parallélisme entre la nature et la femme amérindienne .....</b>	<b>245</b>
2.6.1	Le sujet dans l'objet, l'Amérindienne dans la nature .....	247
2.6.2	L'Amérindienne comme symbole positif ou négatif de la nature .....	252
2.6.3	Les Américaines face aux Amérindiennes et à la nature .....	256
2.6.4	La nudité : entre érotisme et signe de sauvagerie .....	258
2.6.5	Les trappeurs : une comparaison entre vision anglo-saxonne et française .....	261
<b>2.7</b>	<b>De la virginité au viol, du viol à la mort : allées et venues entre la réalité et le cinéma .....</b>	<b>266</b>
<b>2.8</b>	<b>Les captives : égarées entre deux communautés .....</b>	<b>282</b>
<b>3.</b>	<b>De la caricature au « politiquement correct » : vers une homogénéité croissante et un universalisme aseptisé .....</b>	<b>298</b>
<b>3.1</b>	<b>Vision masculine des femmes dans les westerns .....</b>	<b>299</b>
<b>3.2</b>	<b>L'exotisme .....</b>	<b>305</b>
3.2.1	Femmes asiatiques et femmes amérindiennes : un parallélisme possible .....	305
3.2.2	Comparaison avec les Afro-américaines .....	313
3.2.3	Comparaison avec les femmes arabes .....	315

3.2.4	Comparaison avec les femmes Latinas.....	319
3.2.5	Comparaison avec les femmes Indiennes.....	321
3.2.6	Universalisation de l'exotisme.....	322
<b>3.3</b>	<b>Caricature.....</b>	<b>330</b>
3.3.1	L'Amérindienne femme fatale.....	330
3.3.2	L'Amérindienne femme déchue.....	330
3.3.3	L'Amérindienne poupée.....	332
3.3.4	De la poupée princesse à la poupée fétiche.....	335
<b>3.4</b>	<b>De l'importance du contexte à l'immuabilité de la légende.....</b>	<b>337</b>
3.4.1	L'influence du contexte.....	337
3.4.2	L'Amérindienne contemporaine.....	342
3.4.3	Rôle de l'Amérindienne dans la construction de l'identité américaine.....	350
3.4.4	Relativisation de l'importance du contexte.....	355
3.4.5	De la réalité au mythe, du mythe à la légende.....	364
<b>3.5</b>	<b>De la tentative de réalisme au divertissement.....</b>	<b>367</b>
3.5.1	Point de vue et perspective.....	367
3.5.2	L'authenticité et le choix des acteurs.....	370
3.5.3	Le divertissement.....	380
<b>3.6</b>	<b>Apport du public au portrait type de l'Amérindienne.....</b>	<b>392</b>
3.6.1	Le cycle de vie des films.....	392
3.6.2	Le public : agent actif ou passif ?.....	395
<b>3.7</b>	<b>De l'Amérindienne littéraire à l'Amérindienne hollywoodienne : toujours davantage de simplification et d'universalisation.....</b>	<b>404</b>
	Conclusion.....	426
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>436</b>
	Sources primaires : Filmographie.....	436
	Notes de production et presses.....	440
	Sources secondaires.....	448
	<b>Annexes.....</b>	<b>477</b>
	Synopsis.....	477
	Chronologie.....	486
	Photographies.....	502
	Sigles et abréviations.....	505
	<b>Index.....</b>	<b>506</b>

### **Résumé français =**

Notre thèse se fonde sur plusieurs axes de recherche majeurs tels que la Civilisation Nord-américaine, l'Histoire et le Cinéma autour de la figure de l'Amérindienne, personnage à part voire délaissé dans l'univers hollywoodien. Dans la fiction cinématographique nord-américaine- et plus spécialement dans un corpus composé majoritairement de westerns- de 1895 à 2010, la représentation de l'Amérindienne tend à suivre l'évolution socioculturelle américaine et ne s'en éloigne que pour finalement s'assimiler à une idéologie plutôt figée dans l'histoire et la sociologie du continent; une sociologie fondée sur des normes et valeurs ancrées dans les mentalités au cours du XX siècle. Le métissage y est un thème obsessionnel pour des cinéastes qui utilisent des procédés récurrents uniformisant les Amérindiennes et les immobilisant dans le temps de la Conquête de l'Ouest. Exotisme universalisant, caricature à l'appui du divertissement font, au fil du temps, émerger une image standardisée d'une Pocahontas mise à l'épreuve du réalisme historique.

### **Mots clés français =**

Civilisation nord-américaine ; Histoire, Cinéma ; Amérindienne ; Genre ; Métissage ; Hollywood ; Western.

### **Résumé anglais =**

This doctoral dissertation deals with several research subjects, such as Cultural Studies, American History and Cinema. In Hollywood cinema, and especially in westerns from 1895 until 2010, the representation of the American Indian Woman tends to follow the American sociocultural changes during the twentieth century. However, American ideology, norms, conventions, ideals and values are dictating the eternal same portraits of American Indian women. Miscegenation is always forbidden, as evidenced in the death of most heroines at the end of westerns. Moreover, film directors standardize the "Pocahontas image" by universalizing exoticism and adding entertainment, thus confronting historical truth with cinematic distortion.

### **Mots clés anglais =**

Cultural Studies ; History ; Cinema ; American Indian women ; Gender ; Miscegenation ; Hollywood ; Western.

### **Titre anglais**

The American Indian Woman in the Hollywood Fiction: between historical truth and cinematic distortion.